



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RICARDO AUGUSTO MOREIRA ALVES

**A FRICÇÃO ENTRE ESQUEMAS MUSICAIS SOB A
PERSPECTIVA DA *MÚSICA COMO NARRATIVA* NA
FORMAÇÃO DE PROCESSOS COMPOSICIONAIS**

Salvador
2019

RICARDO AUGUSTO MOREIRA ALVES

**A FRICÇÃO ENTRE ESQUEMAS MUSICAIS SOB A
PERSPECTIVA DA *MÚSICA COMO NARRATIVA* NA
FORMAÇÃO DE PROCESSOS COMPOSICIONAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Música da Escola de Música da Universidade Federal da
Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Música

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Bertissolo

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

A474 Alves, Ricardo Augusto Moreira
A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da
música como narrativa na formação de processos composicionais /
Ricardo Augusto Moreira Alves.- Salvador, 2019.
308 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Bertissolo
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Música, 2019.

1. Composição (Música). 2. Teoria musical. 3. Música -
Análise, apreciação. I. Bertissolo, Guilherme. II. Universidade
Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.3

© Copyright by
Ricardo Augusto Moreira Alves
Dezembro, 2019

**A FRICÇÃO ENTRE ESQUEMAS MUSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA
MÚSICA COMO NARRATIVA NA FORMAÇÃO DE PROCESSOS
COMPOSICIONAIS**

RICARDO AUGUSTO MOREIRA ALVES

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade
Federal da Bahia.*

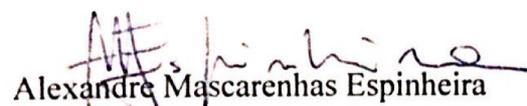
Aprovada em 19 de dezembro de 2019



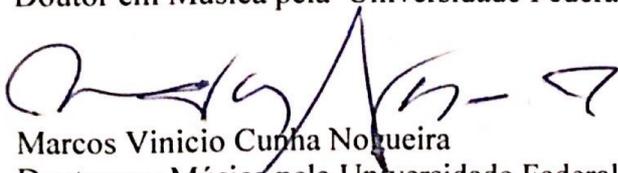
Guilherme Bertissolo (Orientador)
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



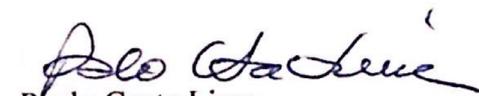
Angelo Tavares de Castro
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Alexandre Mascarenhas Espinheira
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Marcos Vinício Cunha Nogueira
Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro



Paulo Costa Lima
Doutor em Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

A Deus.

A partir deste ponto, adaptarei os meus agradecimentos do mestrado. Afinal de contas, as pessoas que são importantes para nós dificilmente deixam de sê-lo:

Mais uma vez, um mais que especial agradecimento à minha querida esposa Katucha: minha lindinha, novamente, sem o seu apoio este trabalho não seria possível!!.

À minha pequena Carolina. Minha menininha, mais uma vez peço desculpas pelos momentos que não pudemos estar juntos, porque o papai estava ocupado demais tentando terminar este trabalho.

Aos meus amados pais Sérgio e Vólia pela vida, educação, exemplo e amor incondicional.

À minha irmãzinha Hani que, mesmo distante, nunca deixou de estar presente em meu coração e pensamentos.

Ao meu orientador Guilherme Bertissolo pela inestimável ajuda, apoio, paciência e conselhos sempre oportunos.

Aos meus companheiros musicais: Alex Pochat, Toni Oliveira, Cristiano Macchi, Ivana Vivas, Guto Jr., Cândido (Amarelo), Cândido (Nariga), Gigito (do banjito), Daniel Iannini, Breno (Brenowski Libertae), Doug, Rodrigo Frões, Diego Orrico, Didico, Caio Parish, Rick (The Freak), RB, Ivan Oliveira, Alelas, Gilmário Celso, Túlio Augusto, Daniel Mead, Paulo Rios, Ricardo Biza, Katucha, Decão, João Rebouças, Klebinho, Keko Pires, Jorginho King Cobra, Portuga, Kayrhu (in memoriam), Tiago Trad, Fábio Cascadura, Paulinho Oliveira ... (e quem me esqueci de mencionar aqui) pela amizade e por me manter na estrada tocando minha guitarra ao longo dos anos.

Ao MAB e CAMARÁ pela oportunidade de compor e estrear respectivamente as obras *Quimera (... memórias de um procrastinador ...)* e *Gigito's Rendezvous*.

Aos meus professores neste Doutorado por seus valiosos ensinamentos: Guilherme Bertissolo, José Maurício Brandão, José Augusto Mannis, Paulo Costa Lima e Wellington Gomes.

Aos funcionários da UFBA pela ajuda nas inescapáveis questões burocráticas.

À FAPESB pela bolsa de estudos que possibilitou a aquisição dos recursos materiais imprescindíveis à realização deste trabalho.

Aos colegas da UFBA pelo compartilhamento de experiências durante essa jornada, especialmente a Gilmário e Vinícius que acompanharam de perto a dificuldade de uma jornada de quatro anos.

Por fim, (e mais uma vez) a todos que, direta ou indiretamente, auxiliaram-me ou inspiraram-me em algum momento.

ALVES, Ricardo Augusto Moreira. A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da *música como narrativa* na formação de processos composicionais, 306 f. 2019. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

Este trabalho propõe a fricção entre diferentes esquemas musicais como horizonte conceitual na formação de processos composicionais. Com base nas teorias da cognição, precipuamente nos trabalhos de Gilles Fauconnier e Mark Turner, Candace Brower e David Huron, propomos a formação de um sistema composicional oriundo da amalgamação de três conceitos-chave: *significação metafórica*, *esquemas musicais* e *música como narrativa* como um ambiente viável na construção de processos composicionais alinhados à multiplicidade conceitual exibida pela música do século XXI.

Palavras-chave: Composição. Cognição musical. Esquemas musicais. *Conceptual Blending Theory*. *Música como narrativa*.

ALVES, Ricardo Augusto Moreira. A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da *música como narrativa* na formação de processos composicionais, 306 f. 2019. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

This work proposes the friction between different musical schemata as a conceptual horizon, in order to create compositional processes. We propose a compositional system, based on theories of cognition – mainly in the works of Gilles Fauconnier and Mark Turner, Candace Brower and David Huron – through the amalgamation of three key concepts: *metaphorical meaning*, *musical schemas* and *music as narrative*. Thus, we intend the creation of a workable environment in consonance with the conceptual multiplicity exhibited by the music of the 21st century.

Keywords: Composition. Music cognition. Musical schemes. Conceptual Blending Theory. *Music as narrative*.

SUMÁRIO

1	PRÓLOGO (ou Epílogo?)	1
1.1	PREFÁCIO.....	6
2	SIGNIFICAÇÃO METAFÓRICA E ESQUEMAS MUSICAIS	9
2.1	METÁFORAS CONCEITUAIS E MAPEAMENTO	9
2.2	ESQUEMAS DE IMAGEM	13
2.3	METÁFORAS EM AÇÃO: O MOVIMENTO NA MÚSICA	19
2.4	CATEGORIZAÇÃO	21
2.4.1	Esquemas estilísticos	27
2.5	EXPECTATIVA E MEMÓRIA.....	29
2.5.1	Emoção e prazer	29
2.5.2	Teoria ITPRA da expectativa	31
2.5.3	Relações entre os tipos de memória e expectativa	32
2.6	<i>CONCEPTUAL BLENDING THEORY</i> : EIXO DE ARTICULAÇÃO CONCEITUAL	35
2.6.1	Princípios gerais	36
2.6.2	Componentes das redes de integração	40
2.6.2.1	“O enigma do monge budista”	40
2.6.2.2	“Debate com Kant”	46
2.6.2.3	“O garçom esquiador”	47
2.6.2.4	“Área de trabalho do computador” (<i>Computer desktop</i>)	48
2.6.3	Compressão e relações vitais	49
2.6.4	Blending: “repensar” a metáfora (?)	56
3	MÚSICA COMO NARRATIVA	60
3.1	NARRATIVA LITERÁRIA E MUSICAL: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA ..	60
3.1.1	Elementos constitutivos e contextualização	60
3.1.2	Problemas e potencialidades da narrativa musical	67
3.2	MÚSICA COMO NARRATIVA: POR UMA NARRATIVA (MAIS) MUSICAL	72
3.2.1	Considerações iniciais sobre cognição e narrativa	72
3.2.2	Narratologia cognitiva: fundamentação teórico-conceitual	80
3.2.3	Esquemas de imagem e acarretamentos interpretativos	82
4	SISTEMA COMPOSICIONAL: ASPECTOS TEÓRICOS E IMPLEMENTAÇÃO COMPOSITIVA	90
	<i>Considerações iniciais sobre a noção de sistema</i>	91

	<i>Metáforas de atuação do sistema composicional (espaço genérico)</i>	95
	<i>Esquemas musicais: taxonomia</i>	97
4.1	AGENCIAMENTO	98
4.1.1	Gesto musical como ferramenta de articulação agencial	98
4.1.2	Agenciamento: estratégias e processos composicionais	106
4.2	TEMPORALIDADE	112
4.2.1	Kramer e o tempo musical	113
4.2.2	Temporalidade: estratégias e processos composicionais	118
4.3	ENREDO	125
4.3.1	Dialogar esquemas: um caminho para a construção de narrativas musicais	125
4.3.2	Enredo: estratégias e processos composicionais	126
4.4	NARRADOR	139
4.4.1	A voz pós-moderna	139
4.4.2	Narrador: estratégias e processos composicionais	142
4.5	VISÃO DE SÍNTESE: QUADRO RESUMO DAS ESTRATÉGIAS E PROCESSOS COMPOSICIONAIS	154
4.6	DIAGRAMA ESTRUTURAL DO SISTEMA COMPOSICIONAL PROPOSTO	155
4.7	PARTITURAS	154
4.7.1	<i>Quimera (... memórias de um procrastinador ...)</i>	155
4.7.2	<i>Umwelt</i>	177
4.7.3	<i>Miniatura I</i>	207
4.7.4	<i>Aporia</i>	209
4.7.5	<i>Apud et All Hits, Vol. 1</i>	256
4.7.6	<i>Gigito's Rendezvous</i>	276
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	294
	EPÍLOGO (ou Prólogo?)	296
	REFERÊNCIAS	297

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	<i>Objetivismo vs. Realismo Experiencial</i> (LAKOFF, 1987)	22
Tabela 2	Quadro resumo: teoria ITPRA da expectativa (HURON, 2006)	32
Tabela 3	Classificação do tipos de circuitos de memória (HURON, 2006)	34
Tabela 4	Ambientes favoráveis ao estabelecimento de previsibilidades (HURON, 2006) ...	34
Tabela 5	Bases psicológicas determinantes para o estabelecimento ou supressão de expectativas (HURON, 2006)	34
Tabela 6	Enquadramento “luta de boxe”	43
Tabela 7	Rede de integração: “Debate com Kant” (FAUCONNIER; TURNER, 2002)	47
Tabela 8	Rede de integração: “Garçom esquiador” (FAUCONNIER; TURNER, 2002)	48
Tabela 9	Rede de integração “Área de trabalho do computador” (FAUCONNIER; TURNER, 2002).....	48
Tabela 10	Rede de integração: “Antílope consciente” (FAUCONNIER; TURNER, 2002) .	56
Tabela 11	Argumentos contrários às narrativas musicais (ALMÉN, 2003)	67
Tabela 12	Arquétipos narrativos de Northrop Frye	70
Tabela 13	Narratologia: visões tradicional x Ryan	74
Tabela 14	<i>Linearidade x não linearidade</i> (KRAMER, 1988)	114
Tabela 15	Quadro resumo das categorias temporais propostas por Kramer (1988)	117
Tabela 16	Quadro resumo das forças musicais propostas por Larson (2012)	130
Tabela 17	<i>Apud et All Hits, Vol.1</i> – citações utilizadas.....	144
Tabela 18	Quadro resumo das estratégias e processos composicionais explorados	152

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Esquemas de imagem (SASLOW, 1996)	14
Figura 2	Esquema de imagem VERTICALIDADE.....	14
Figura 3	Correspondência entre padrões musicais (BROWER, 2000)	17
Figura 4	<i>Blending</i> - rede de integração básica (FAUCONNIER; TURNER, 2002)	37
Figura 5	Rede de integração “o enigma do monge budista” (FAUCONNIER; TURNER, 2002).....	48
Figura 6	Rede de integração “debate com Kant.....	46
Figura 7	Esquema de imagem ORIGEM-TRAJETÓRIA-META (BROWER, 2000)	83
Figura 8	Inferências de estruturas de enredo decorrentes dos esquemas de imagem CONTÊINER e ORIGEM-TRAJETÓRIA-META (BROWER, 2000).....	84
Figura 9	Sistema composicional proposto (<i>espaço genérico</i>)	96
Figura 10	Rede de integração “raiva musical” (SPITZER, 2018)	106
Figura 11	Sistema composicional proposto na tese	153

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1	<i>Interferências II</i> (c. 39 a 41)	1
Exemplo 2	<i>Quimera</i> : reiteração gestual.....	107
Exemplo 3	Intercâmbio gestual entre obras distintas.....	108
Exemplo 4	<i>Umwelt</i> : associações estilísticas	109
Exemplo 5	<i>Aporia</i> (c. 30 a 40): esquemas estilísticos em fricção interna	111
Exemplo 6	<i>Gigito's Rendezvous</i> (c. 146 a 152): multiplicidade temporal	119
Exemplo 7	<i>Quimera</i> (c. 118 a 125): multiplicidade temporal.....	120
Exemplo 8	<i>Quimera</i> : <i>Gestural time</i> (expectativa dinâmica)	122
Exemplo 9	<i>Umwelt</i> : <i>Gestural time</i> (enfoque alternativo)	123
Exemplo 10	<i>Quimera</i> (c. 01): idiomaticidade e construção gestual (guitarra elétrica)	124
Exemplo 11	<i>Apud et All Hits, Vol.1</i> (c. 14 a 17): antagonismo x enredo	129
Exemplo 12	<i>Umwelt</i> (c.123 a 127): inércia “vertical”	131
Exemplo 13	<i>Miniatura I</i> (piano solo): forças musicais como horizonte conceitual no compor	133
Exemplo 14	<i>Quimera</i> (c. 173 a 189): compondo estruturas de enredo a partir de acarretamentos de esquemas de imagem (BROWER, 2000)	135
Exemplo 15	<i>Umwelt</i> (c. 139 a 142): ruptura (banda de <i>Rock</i>)	137
Exemplo 16	<i>Apud et All Hits, Vol.1</i> (c. 25 a 28): gesto funcional.....	138
Exemplo 17	<i>Apud et All Hits, Vol.1</i> (c. 38 a 44)	143
Exemplo 18	<i>Umwelt</i> (c. 19 a 30): diversos enfoques no nível de significação metafórica (esquemas metafóricos)	146
Exemplo 19	<i>Gigito's Rendezvous</i> (c. 37 a 56): fragmentação e confluência.....	149
Exemplo 20	<i>Quimera</i> (c. 156 a 162): contradições entre música e texto	150
Exemplo 21	<i>Quimera</i> (c. 175 a 182): contradições entre música e texto (cont.)	151

1 PRÓLOGO (ou Epílogo?)

Exemplo 1 – *Interferências II* (c. 39 a 41)

The musical score for "Interferências II" (c. 39 a 41) is a complex arrangement for a chamber ensemble. It features the following instruments and parts:

- Electric Guitar 1:** Starts at measure 39 with a rest, then plays a melodic line with a "wah-wah tremolo" effect, instructed to be "as fast as possible from bass to treble".
- Electric Guitar 2:** Plays a sustained chord with a dynamic marking of *n* (noisy).
- Electric Guitar 3:** Plays a sustained chord with a dynamic marking of *mf*. Performance instructions include "distortion off neck pickup (above magnets)", "with E-bow", and "compressor, distortion, flanger, chorus and delay on".
- Electric Bass:** Plays a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Drum Set:** Features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes, marked with *mf* and *mp*.
- Electric Piano / (2) synthesizers:** Plays a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Violin I and II:** Play melodic lines with dynamics ranging from *p* to *f*. Violin I includes a *Rec.* (ritardando) marking.
- Viola:** Plays a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *f*.
- Cello:** Plays a melodic line with dynamics ranging from *mp* to *f*.

No exemplo 1, vemos um trecho de *Interferências II*: a última obra composta em meu mestrado (ALVES, 2014) na Universidade Federal da Bahia. A dissertação se debruçou sobre as possíveis implicações e potencialidades composicionais decorrentes da incorporação de um grupo de instrumentos e artefatos eletrônicos produzidos em série (e.g. guitarra e baixo elétricos, sintetizadores e pedais de efeito, entre outros) no ambiente da música de concerto, sobretudo quando relacionadas a aspectos técnicos e idiomáticos. Uma ideia conceitual

central norteou todas as atividades: a noção de “reconceituação” (*reconceptualization*) proposta por Rebecca McSwain¹ ao analisar o processo do desenvolvimento tecnológico da guitarra elétrica ao longo do século XX. A autora pontua que, no início desse processo, identificou-se um problema estrutural (*Reverse salient*) nas primeiras guitarras elétricas – o *feedback* (microfonia) – que *nunca deixou de existir*, mesmo com o advento de instrumentos de corpo sólido (*solid body*). Mas o *feedback*, em determinado momento, ao passar por um processo de reconstrução social (*social reconstruction*) e ter sido utilizado de forma intencional e consciente por músicos populares (e.g. Jimi Hendrix), *deixou de ser considerado um problema*. Ela entende que, a partir dessa mudança de perspectiva, o *feedback* foi ressignificado, adquirindo o status de uma potencialidade artística (*Forward salient*).

Sob tal entendimento, as perigosas associações (clichês, música “de consumo”, estandardização, etc), formadas no âmbito da música popular e intimamente vinculadas aos instrumentos eletrônicos, poderiam não ser um problema ao serem *reconceituadas* para oferecer, dessa forma, uma série de potencialidades quando inseridas no ambiente da música de concerto contemporânea.

Ao fim dessa etapa, deparei-me com algumas questões não respondidas: existe uma teoria “escrita” por detrás desse compor? Qual seria sua saliência mais perceptível? Esse compor aponta para qual direção?... e por aí vai. Apesar de a dissertação evidenciar questões timbrísticas – imprescindíveis e centrais à experiência musical –, subsistia um sentimento não resolvido de responsabilidade não cumprida detalhada na seguinte afirmação de Paulo Costa Lima: “[...] o papel do pesquisador é o de entender e mesmo de revelar o que está sendo construído.” (LIMA, 2012, p. 23)

Logo, esse sentimento norteou o início do doutorado no sentido de destrinchar um compor já praticado ou, como afirma Fernando Cerqueira, descomprimir “[...] o todo fazendo lentamente o percurso inverso, decompondo-se em fragmentos, em busca da partícula-motivo elementar.” (CERQUEIRA, 2007, p. 115) Em suma, o esforço inicial da tese foi tentar identificar essa partícula-motivo elementar dessa fusão entre teoria e prática tão defendida por Lima (2012). Em outras palavras, tentar ouvir *o que* esse compor fala, o que ele *é* e o que ele *tem*, para então, “por no papel” toda essa teoria-prática já praticada, mesmo que não houvesse a intenção de oficialmente trazer a questão de uma teoria do compor para o primeiro plano. Ângelo Castro, ao observar o compor no contexto da atualidade, identifica uma “[...]”

¹ *The social reconstruction of a reverse salient in electric guitar technology: noise, the solid body, and Jimi Hendrix* (in BRAUN, 2002, p. 186–198).

diversidade de meios e processos que acompanham o desenvolvimento de ideias e de motivações composicionais [...]” (CASTRO, 2007, p. 11), entendendo que:

[...] o compositor atual responde por uma adaptação consciente entre os meios produtivos **que lhe são próprios** e ainda aqueles **com os quais dialoga**, no sentido de produzir sempre tantas perguntas e respostas quantas forem necessárias à implementação da obra, percurso possível que vai do ato criador ao objeto criado (Idem, grifo nosso).

Tal como dito por Castro, teorizar inconscientemente sobre a *minha* teoria-prática do compor envolvia descobrir o que a motivava; envolvia descobrir o que era *meu* e o que era *nosso*. Após um período de maturação, leituras e pesquisas, identifiquei que minha prática compositiva consiste num permanente diálogo entre os esquemas que fazem parte da minha própria realidade, mais do que meramente uma questão de instrumentação: o compor pensado da música de concerto contemporânea apre(e)ndido na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e o tocar vivido da música popular (*Rock, Blues, Country*, etc).

Jamary Oliveira (1992) fala sobre a inclusão de um elemento estranho em um ambiente familiar como um dos problemas que pode servir de ímpeto para o compor musical. No meu caso, o persistente problema foi definir “quem” ou “o quê” é “estranho” e/ou “familiar” nesse universo, pois sou filho de dois mundos e não tenho como perceber estranhezas entre eles. Para mim, os instrumentos eletrônicos eram *simultaneamente* familiares e estranhos nos mundos de pertencimento do pensar acadêmico e do “tocar lá fora”. Logo, nunca se tratou de relacionar entidades distintas, mas de percebê-las como uma fusão que não é familiar nem estranha, apenas possível e natural.

Deixo claro que esse não é um anseio perseguido apenas por mim. Esse ideal de “fusão” (crítica ou carnavalesca?) está sendo trilhado nos vários caminhos artísticos do compor acadêmico contemporâneo na Bahia desde a fundação, em 1966, do *Grupo de Compositores da Bahia*² (doravante GCB) até os dias atuais, mesmo isso não tenha sido registrado de maneira explícita e unânime nos discursos/escritos de todos seus membros. No entanto, cabe ressaltar a influência do compositor e educador Brasileiro (acidentalmente

² São membros fundadores os compositores Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron Yoo e Antônio José Santana Martins (Tom Zé). Também tiveram participação para a construção e solidificação dos ideais perseguidos pelo grupo: Lindembergue Cardoso, Walter Smetak, Rufo Herrera, Carmen Mettig Rocha, Agnaldo Ribeiro, Marco Antonio Guimarães, Lucemar de Alcântara Ferreira, Alda de Jesus Oliveira, Paulo Costa Lima, Wellington Gomes, Fernando Burgos, dentre tantos outros que ainda continuam a perpetuá-los.

nascido na Suíça) Ernst Widmer na cristalização de preceitos artísticos³ que privilegiavam (e ainda privilegiam) a convivência de universos distintos e o ecletismo, como alicerces de um ideal artístico que reverberou tanto na formação composicional dos membros do GCB quanto nas recentes vivências-escritas de seus descendentes⁴. Nesse caso, podemos destacar, por exemplo, a dissertação sobre Híbridação de Paulo Rios Filho (2010) e os (respectivos) *blends* “compor-fala”, “compor-movimento-capoeira”, “compor-candomblé” de Alex Pochat (2012), Guilherme Bertissolo (2013a) e Vinícius Amaro (2019).

Em resumo, tendo eu (ainda) sido (sou) criado nesse mundo “baiano” em que “fazer travessias” é mais normal do que “se assentar”, é natural pensar sobre as múltiplas estradas conceituais anejadas pela produção musical da Escola de Música da UFBA. Ângelo Castro vê na multiplicidade de perspectivas culturais que a compõe “[...] a construção de enfoques composicionais no interior da atividade criativa musical dos próprios compositores, ainda que nem sempre explicitados ou formalizados, gerando, dessa forma, níveis distintos de ‘teorização’” (CASTRO, 2007, p. 12, grifo do autor).

Logo, o que busquei realizar ao longo desta pesquisa foi tentar formalizar uma prática que é minha, mas não **apenas** minha, na medida em que foi construída (pelo menos 50%), a partir de um cânone devidamente registrado de princípios e atitudes: a “Declaração de princípios dos Compositores da Bahia” (in GOMES⁵, 2002, p. 03–04):

Declaração de princípios dos Compositores da Bahia

I

Artigo único - estamos contra todo e qualquer princípio declarado.

II

O grupo de Compositores da Bahia, reunido em assembléia “ordinária” delibera que:

- 1. Qualquer aplauso ou manifestação... (censurado) é considerado subversão;*
- 2. São manifestações permitidas:*
 - a) vaias*

³ Segundo Paulo Costa Lima, Widmer erigiu sua atividade pedagógica e produção composicional sobre os conceitos da “organicidade”, relacionado com a “Escolha de métodos e processos que mantêm uma relação ‘orgânica’ com os indivíduos e as idéias envolvidos” (LIMA, 1999, p. 331) e da “relativização e inclusividade” que apontam “[...] para a riqueza de informação que pode surgir da justaposição de universos distintos” (*ibid*, p. 334) e pela diversidade cultural.

⁴ Em um percurso hipotético sobre esse imaginário composicional relativista/inclusivista através de diferentes “gerações” da Escola de Música da UFBA, podemos citar as obras *De Canto em Canto II: possível Resposta*, op. 169 (1988) de Ernst Widmer, *Heterofonia do Tempo Ou Monólogo da Multidão*, op. 4 (1969) de Fernando Cerqueira, *Atotô de L’homme armé*, op. 39 (1993) de Paulo Costa Lima e *Rossianas I* de Paulo Rios Filho (2009).

⁵ Wellington Gomes, além de fazer uma pesquisa histórica sobre o *Grupo de Compositores da Bahia*, realizou um detalhado levantamento e análise da produção artística concernente, propondo que a orquestração foi uma ferramenta indispensável para a implementação dos ideais conceituais reunidos na célebre “Declaração de princípios dos Compositores da Bahia”.

b) assobios

c) tomates

d) ovos podres

(nota: esta deliberação foi tomada em virtude de serem estas as manifestações mais naturais, entre os “subdesenvolvidos”);

- 3. Com referência aos intérpretes, faz-se necessário salientar que são inocentes. Convém poupá-los para poderem atuar nos próximos concertos;*
- 4. Aconselha-se aguardar o final onde haverá uma pequena demonstração de civilização – explosão de instintos... (censurado);*
- 5. O que ocorrer de normal não será de nossa responsabilidade;*
- 6. [...];*

Salvador-Bahia, 30/11/1966

Quem conhece esta declaração deve ter notado a falta do inciso 6. Não se preocupem, vou guardá-la para fechar a história deste trabalho com chave de ouro (discurso?).

1.1 PREFÁCIO

A tese é sobre esquemas, ou melhor, compor com esquemas. De acordo com as teorias da cognição, esquemas são mecanismos cognitivos que nos auxiliam a entender o mundo (e a música). Num exame da recorrência e preferência destes na prática composicional aqui defendida se referem, sobretudo, a gêneros e estilos musicais, isto é, “entidades” que encapsulam toda uma rede de associações e significados⁶.

Proporemos um sistema composicional que se utilizará da perspectiva da *música como narrativa* – fundamentada nas teorias da cognição – como ferramenta para potencializar a percepção dessas estruturas, bem como validar esses diálogos esquemáticos, buscando, assim, compor ambientes que estimulem a narrativização como uma das possíveis respostas frente à multiplicidade de manifestações artísticas do século XXI.

Para um melhor entendimento, a seguir organizaremos sequencialmente (*botton-up*) a linha conceitual de raciocínio que habitará os esforços conceituais e composicionais da pesquisa:

No capítulo 2, assumiremos que a formação dos conceitos metafóricos que utilizamos para dar sentido e significado aos sons musicais, bem como para comunicar essas experiências, provêm de mapeamentos entre o familiar domínio experiencial de nossa vivência sensório-motora (culturalmente situada) sobre o domínio abstrato da música. Vários conceitos relacionados a esse processo de significação metafórica serão analisados como, *metáforas conceituais, esquemas de imagem, categorização, expectativa e memória, emoção e prazer, esquemas estilísticos, blends*;

O conceito de *entailments* proposto por Candace Brower (2000) será adaptado como o núcleo central da acepção da *música como narrativa* cujos fundamentos serão apresentados e analisados no capítulo 3. Assumindo a perspectiva das teorias da cognição, sugeriremos que uma dimensão narrativa própria à música (ou que a música é capaz de prover por si só) reside no entendimento de ideias nucleares incorporadas através de nossas experiências sensório-

⁶ Cabe aqui fazermos uma importante diferenciação que se torna necessária devido à grande abertura do conceito de esquema, admitindo este diferentes acepções e interpretações. Nesse sentido, nos alinhamos a Michael Spitzer que considera imanente à música a existência de uma variedade de projeções/mapeamentos categoriais que, esquematicamente, se estende desde categorizações de níveis “básicos” (*basic-level*) que se referem às experiências cinestésicas-incorporadas (e.g. esquemas de imagem) até níveis “superordenados” (*superordinate*) que abrangem um amplo espectro *nature-to-culture* no qual se incluem, por exemplo, os gêneros e estilos musicais bem como os domínios da prática composicional e da teoria musical (SPITZER, 2004, p. 70–71).

motoras e que, apesar de a música compartilhar componentes e fenômenos com as narrativas literárias, ambas possuem suas próprias prerrogativas e objetivos. Para tanto, fez-se necessária uma revisão bibliográfica com o intuito de identificar os componentes e fenômenos básicos que constituem uma narrativa literária. Concordamos com Byron Almén, ao admitirmos que a principal razão de ainda não existir um consenso sobre o atual escopo de atuação da narrativa musical enquanto campo do conhecimento se manifesta em sua forte dependência da literatura. Sugeriremos que uma das possíveis respostas relaciona-se ao fato de as estruturas musicais *per se* não serem capazes de referenciar objetos “determinados”, fato que impossibilitaria um encadeamento linear e causal intelectualizado entre os eventos de uma experiência musical, indispensável à reconstrução interpretativa no nível da história (*story*) literária. Entendemos, todavia, que, a depender de como manipulamos tais estruturas, podemos favorecer o entendimento de ideias gerais e nucleares incrustadas nas histórias de nossas vidas como *contenções, trajetórias, bloqueios, agenciamento, intencionalidade*, entre outras. Em suma, por ser um fenômeno recorrente no processo de categorização e significação, defenderemos o ato de narrativizar como uma natural disposição humana;

Por fim, no capítulo 4, apresentaremos o sistema composicional proposto neste trabalho. Serão analisadas estratégias e processos composicionais engendrados a partir de quatro metáforas – *agenciamento, temporalidade, enredo e narrador* –, identificadas por Michael Klein como recorrentes na literatura da narrativa musical que atuaram como horizonte conceitual na elaboração das obras compostas ao longo da tese.

Cabe ressaltar que este trabalho se utiliza de uma série de conceitos, fenômenos e teorias de campos distintos do conhecimento. Não se pode perder de vista o fato de que o foco da pesquisa é a prática do compor musical. Ou seja, trata-se de fornecer um horizonte conceitual para o compor, assim como nesse direcionamento, suas ferramentas correspondentes (e.g. processos e estratégias composicionais). Por esse motivo, os objetivos da pesquisa não pretendem esgotar ou se aprofundar demasiadamente em eventuais polêmicas enfrentadas pela literatura teórica concernente. Isso será feito apenas na medida em que seja possível apresentar os aspectos das teorias que serão incorporados na construção do sistema composicional proposto. Em outras palavras, trata-se de selecionar, na literatura referente a cada um dos tópicos da pesquisa, o viés mais adequado para o entendimento e atingimento dos objetivos da tese.

Devido à complexidade envolvida na inter-relação entre os vários conceitos aqui discutidos, achamos oportuno listar a seguir o problema central da tese bem como seus

objetivos com o intuito de que o leitor, em nenhum momento, perca de vista a essência do que está sendo proposto neste trabalho.

O problema central da tese resume-se na seguinte questão: como a ressignificação de diferentes esquemas musicais, a partir de sua fricção⁷, pode gerar processos de composição que respondam ao potencial narrativo-cognitivo da música?

Como objetivo geral, intentamos apresentar e discutir processos composicionais derivados da ressignificação de diferentes esquemas musicais e, a partir de sua fricção, explorar o potencial criativo da perspectiva do conceito da *música como narrativa* proposto nesta pesquisa.

Dentre os objetivos específicos, temos: discutir como a ideia de *música como narrativa* pode potencializar os processos criativos em música; Propor um sistema composicional com processos e estratégias fundamentados na ideia de esquema musical como elemento central na perspectiva da *música como narrativa*, além de um corpo de conceitos que subsidiem uma discussão sobre a interação entre esquemas musicais e a ideia da *música como narrativa*; Por fim, compor obras musicais que respondam aos processos composicionais apresentados.

⁷ Para o escopo desta pesquisa, entendemos que “fricção” relaciona-se às implicações que podem decorrer do ato de “colocar em contato” diferentes estruturas e mecanismos metafóricos. Nessa acepção, friccionar não necessariamente implica oposição ou conflito, mas sim reunir em um mesmo ambiente composicional realidades distintas regidas por leis e princípios construídos de acordo com a vivência de cada indivíduo e/ou cultura.

2 SIGNIFICAÇÃO METAFÓRICA E ESQUEMAS MUSICAIS

Sob os pressupostos das teorias da cognição, neste capítulo, apresentaremos e investigaremos os mecanismos metafóricos que nos auxiliam a produzir sentido de nossas experiências de vida e, especificamente para os objetivos desta pesquisa, de nossas experiências musicais. Tal investigação perpassará desde os níveis mais enraizados em nossa vivência físico-corporal (e.g. esquemas de imagem), passando pelos mapeamentos que originam esquemas mais complexos que, dentre tantos fatores e elementos, podem abarcar, por exemplo, questões subjetivas e sócio-culturais (e.g. gêneros e estilos musicais). Para tal empreitada, fez-se necessário investigarmos os circuitos de memória bem como fenômenos concernentes como a expectativa, a emoção e o prazer, entendendo-os como parte imprescindível aos processos de significação metafórica.

Por fim, examinaremos as principais prerrogativas da *Conceptual Blending Theory* proposta pelos cientistas cognitivos Gilles Fauconnier e Mark Turner, utilizando-a como um eixo de articulação conceitual que servirá como arcabouço do sistema composicional aqui proposto, além de justificar sua aplicação devido às particularidades e propósitos deste trabalho.

2.1 METÁFORAS CONCEITUAIS E MAPEAMENTO

A essência da metáfora é entender e experienciar um tipo de coisa em termos de outra. [...] Os processos do pensamento humano são em grande parte metafóricos.⁸ (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 05–06)

O linguista George Lakoff e o filósofo Mark Johnson defendem que a metáfora, mais do que um atributo da linguagem, é bastante pervasiva no cotidiano de nossos pensamentos e ações. Logo, a construção/formação dos conceitos que povoam nossas vidas não seria apenas uma questão intelectual, mas diria respeito ao funcionamento da maioria de seus detalhes mundanos. Em outras palavras, os autores sugerem que as metáforas não são unicamente uma prerrogativa da linguagem, mas sim uma questão do pensamento e, conseqüentemente, do comportamento humanos. As metáforas relacionam-se, assim, à questão de como

⁸ The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another. [...] human thought processes are largely metaphorical

conceituamos o mundo; de como criamos, organizamos e categorizamos mecanismos metafóricos que nos permitem compreender e compartilhar nossas percepções do mundo.

Lakoff e Johnson defendem que os processos de conceitualização metafórica das estruturas identificáveis em nossas experiências no mundo consistem de mapeamentos entre domínios de origem (*source*), geralmente familiares e concretos, sobre não familiares e abstratos domínios alvo (*target*). Logo, muitos de nossos pensamentos são construções conceituais metafóricas. Nós produzimos sentido do mundo pela correspondência (*matching*) entre os padrões percebidos e os padrões armazenados na memória.

Para que isso ocorra, recentes pesquisas nas áreas da ciência cognitiva⁹ (psicologia e linguística cognitivas e neurociência refutam o senso comum (*folk psychology*) de que corpo e a mente são duas entidades autônomas e dissociadas, defendendo, em sentido oposto, uma simbiose entre elas, isto é, uma “mente incorporada”. Ou, como pontua Lawrence Zbikowski ao afirmar que as teorias da cognição consideram que a “[...] mente divorciada do corpo não é apenas indefensável, mas a divisão entre mente e corpo tornou-se tão obscurecida que se torna sem sentido”¹⁰ (ZBIKOWSKY, 1997–98, p. 04).

A ideia central incrustada nessa perspectiva, segundo Marcos Nogueira, “[...] é que nossas inferências intelectuais são produzidas pelo mesmo aparelho cognitivo, pela mesma arquitetura neuronal que usamos em nossas ações perceptivas e corporais. Ou seja, as ciências cognitivas vêm mostrando evidências de que não há uma mente separada e independente das capacidades corporais” (NOGUEIRA, 2014, p. 107). Temos assim, que essa indissociabilidade entre mente e corpo é o que nos permite criarmos sentido de nossas experiências, sendo seus conceitos e estruturas metafóricos construídos através da fusão entre o aparato sensorio-motor e o cérebro. Na declaração a seguir, ele nos mostra o funcionamento dos mapeamentos que possibilitam a formação das metáforas conceituais:

[...] um *mapeamento* é, pois, um conjunto de correspondências ontológicas que possibilita estruturar um domínio de conhecimento normalmente mais abstrato, que queremos entender, nos termos de outro domínio mais concreto e consolidado em nossa prática e pensamento. Para efeito de delimitação e referência os mapeamentos são usualmente identificados (nomeados) por formas proposicionais que salientam uma metáfora (uma projeção de um

⁹ José Augusto Mannis sintetiza a área de pesquisa em questão, declarando que “As ciências cognitivas constituem um domínio do conhecimento essencialmente interdisciplinar, compreendendo linguística, antropologia, psicologia, neurociência, filosofia, inteligência artificial e informática; e se dedicam à descrição, explicação, e modelização (simulação) tanto de mecanismos do pensamento humano, do animal ou do artificial quanto fenômenos como percepção, inteligência, raciocínio, resolução de problemas, tomada de decisão, atenção e consciência” (MANNIS, 2014, p. 212).

¹⁰ [...] mind divorced from the body is not only indefensible, but that the division between mind and body has become so obscured as to become meaningless.

domínio em outro) referencial e motivadora, [...] (NOGUEIRA, 2015b, p. 132, grifo do autor).

Marc Leman ressalta que a questão da mente incorporada não se refere meramente a processamento mental e suas ativações correspondentes no cérebro, mas especificamente quanto à cognição musical, enraizada (*situated*) em um ambiente e posta em prática através da ação (*enacted*). Ele aponta que o paradigma da música incorporada é fundamentado em quatro conceitos básicos baseados em base accionais como forma de construção de sentidos no mundo em bases que abarcam (LEMAN, 2012, p. 05):

(1) ***o corpo como elemento mediador entre o ambiente*** (descrição objetiva: uma onda sonora, por exemplo) ***e as experiências subjetivas do agente*** (descrição subjetiva: respostas emocionais frente a audição de um trecho musical); (2) ***o repertório gestual/accional***: o corpo atuando cria um repertório (ontologia) de gestos, assim como o repertório (reservatório de experiências) de respostas e causalidades formadas pela relação entre os gestos e as ações que os produzem. Refere-se à construção de esquemas pelos circuitos de memória que servem de base para a interpretação de percepções futuras. Ele defende que os gestos musicais constituem o núcleo desse repertório. O conceito de gesto musical, assim, aplica-se simultaneamente aos sons, assim como aos movimentos corporais; (3) ***a ligação entre ação e percepção***: A engrenagem (sistema de ligação) ação-percepção seria responsável pela previsão de esquemas musicais, assim como por questões que envolvem intenções musicais e (4) ***o elo com experiências subjetivas*** como intenções, expressões, empatia e emoções: assunção de que a música estabelece uma camada intencional de comunicação entre o ouvinte e o performer e que tal relação possibilita o acesso a metas musicais.

Zbikowski afirma que as metáforas conceituais são armazenadas na memória como unidades e recuperadas integralmente “[...] em resposta a um estímulo ambiental ou situações de raciocínio estereotipadas”¹¹ (ZBIKOWSKI, 1997, p. 200). Consideremos o modelo conceitual ALTURA (*Height*). No ocidente, é comum relacionarmos dois sons musicais como “alto” e “baixo”. Porém, no domínio concreto da acústica, os sons não possuem relações de verticalidade – são fenômenos físicos –, isto é, propagações de ondas mecânicas. Apesar disso, mapeamos nosso entendimento da relação entre sons nos termos de orientação no espaço físico, criando, nesse caso, a metáfora conceitual RELAÇÕES ENTRE NOTAS SÃO RELAÇÕES NO ESPAÇO VERTICAL. Tal fato se reverte em expressões linguísticas como:

¹¹ [...] in response to environmental cues or stereotyped reasoning situations.

“a primeira entrada do violino na peça é caracterizada como um motivo de três notas *ascendentes*” ou “a nota da corda Lá da viola é *mais alta* do que a da corda dó” (apesar de a corda lá estar mais próxima do chão numa posição “mais baixa”). Além dos estudos de Lakoff e Turner, em autores como Fauconnier, Gibbs, Johnson, Kövecses, Sweetser, Turner, tornou-se comum chamar “metáfora” para se referir a mapeamentos que são parte básica de nossos processos de construção/atribuição de sentido.¹² As expressões metafóricas da linguagem seriam assim, por exemplo, “[...] realizações da superfície de tais mapeamentos.”¹³ (ZBIKOWSKI, 1997, p. 201)

A cultura exerce grande influência sobre a formação das metáforas conceituais. Zbikowski exemplifica esse fato citando a música de Bali e Java que considera os sons musicais não como “altos” e “baixos” e sim como “pequenos” e “grandes” (ZBIKOWSKI, 2007, p. 51). Isso caracterizaria a metáfora conceitual *RELAÇÕES ENTRE NOTAS SÃO RELAÇÕES CONCERNENTES AO ESPAÇO FÍSICO*. Ou seja, o grave é “grande” e o agudo “pequeno”. Para o autor, tal entendimento se deve muito ao fato de a música de Bali/Java ser caracterizada pelo uso dos vários tipos de Gamelão: objetos de tamanhos variados que produzem sons musicais de diferentes tessituras. Nesse caso, verificamos que essa metáfora conceitual é construída pelo mapeamento de um domínio concreto de uma experiência material em que objetos maiores produzem os sons mais graves e os menores, sons mais agudos, sendo tal relação utilizada como base cultural para construir a metáfora conceitual de os sons *serem* “pequenos” e/ou “grandes”. Lakoff e Johnson, ao discorrer sobre a influência da cultura sobre as metáforas conceituais, afirmam que:

Os valores mais fundamentais em uma cultura serão coerentes com a estrutura metafórica dos conceitos mais fundamentais dentro dessa cultura. [...]. Em geral, os valores aos quais é dada prioridade é parcialmente uma questão da subcultura em que se vive e parcialmente uma questão de valores pessoais.¹⁴ (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 22)

Podemos considerar que existem metáforas que permeiam todas as culturas como CIMA-BAIXO, DENTRO-FORA, CENTRO-PERIFERIA, porém, a interpretação e a avaliação valorativa das conceptualizações provenientes variam entre elas.

¹² No item 2.6, apresentaremos alguns exemplos sobre o funcionamento desses processos experienciais segundo a *Conceptual Blending Theory* de Gilles Fauconnier e Mark Turner.

¹³ [...] surface realizations of such mappings.

¹⁴ The most fundamental values in a culture will be coherent with the metaphorical structure of the most fundamental concepts in the culture.[...] In general, which values are given priority is partly a matter of the subculture one lives in and partly a matter of personal values.

Zbikowski sinaliza um problema persistente ao considerar a música um elo fraco nos mapeamentos envolvendo outros domínios – uma assimetria –, isto é, costumamos mapear outros domínios sobre a música, mas raramente a música sobre outros domínios. Uma exceção a tal circunstância revelar-se-ia na combinação entre música e texto¹⁵. O autor conclui afirmando que a criação e apreciação musicais envolvem processos criativos comuns aos indivíduos, produzindo, assim, categorizações, mapeamentos e modelos conceituais que servem como ferramentas destinadas à estruturação de nosso entendimento das estruturas e fenômenos do mundo.

2.2 ESQUEMAS DE IMAGEM

Considerando que, na formação das metáforas conceituais, nós estruturamos nosso entendimento de um domínio-alvo nos termos de um domínio de origem, é válido buscar entender a princípio como estruturamos os domínios de origem. Mark Johnson, ao se debruçar sobre essa questão, sugere que o processo do mapeamento *cross-domain* é fundamentado em padrões repetidos de nossas experiências corporais, que daria origem aos ESQUEMAS DE IMAGEM (*Image schemas*). As estruturas esquemáticas de imagem operam constantemente em nossa percepção em um nível pré-conceitual. Paulo Costa Lima entende haver “[...] uma aproximação entre fenomenologia e cognição, na medida em que as metodologias envolvendo esquemas mentais e corporais, estruturas imagético-esquemáticas, se dirigem justamente ao nível mais básico da experiência.” (LIMA, 2012, p. 21, nota de rodapé). São baseados na experiência direta de natureza cinestésica: através do movimento corporal pelo espaço e na manipulação física de objetos. Não são conceitos, mas fornecem a estrutura fundamental sobre a qual os conceitos são formados.

Para Michael Wertheimer, o núcleo da teoria da Gestalt¹⁶ considera que “[...] não é que o todo seja mais do que a soma de suas partes, [...] mas que o todo seja inteiramente diferente de uma mera soma; é anterior a suas partes. A natureza do todo determina quais são

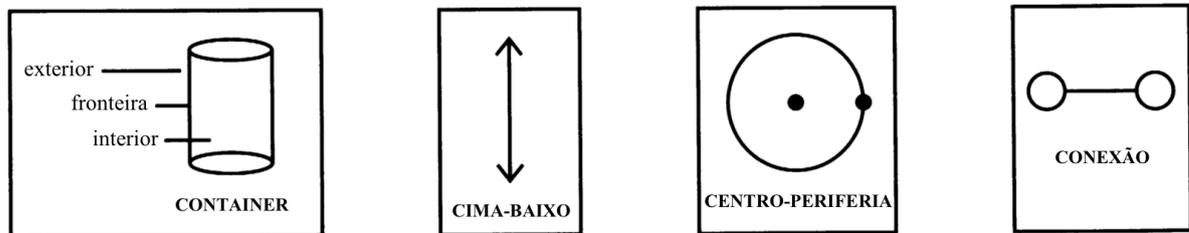
¹⁵ Sob os pressupostos da *Conceptual Blending Theory*, Zbikowski as relaciona, atribuindo um espaço mental à música e outro espaço mental ao texto.

¹⁶ Segundo o autor, “histórias da Psicologia” normalmente afirmam que a teoria da Gestalt começou com a publicação, em 1912, do artigo “Experimentelle Studien uber das Sehen von Bewegung.” (In *Zeitschrift fur Psychologie*, 61, p. 161–265) de Max Wertheimer.

suas partes e determina o lugar, o papel e a função de cada parte dentro desse todo."¹⁷ (WERTHEIMER, 2014, p. 131). George Lakoff ressalta que todos os esquemas de imagem são estruturas de *gestalt*. Ou, como afirma Candace Brower, cada um dos esquemas de imagem “[...] combina informações visuais, auditivas, motoras e somatosensoriais em uma única gestalt experiencial.”¹⁸ (BROWER, 2008, p. 61). Permitem a atribuição de sentido e significado às nossas experiências, na medida em que possibilitam que a formação e categorização de seus conceitos. Podem ser combinados entre si, gerando mapeamentos e significados mais complexos.

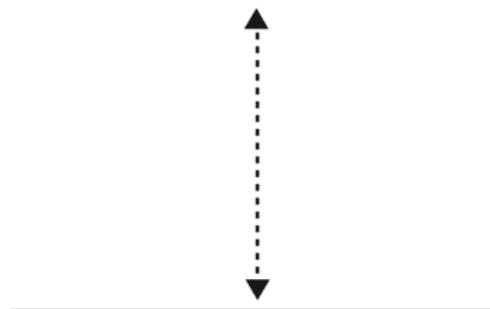
A figura 1 representa graficamente alguns esquemas de imagem:

Figura 1 – Esquemas de imagem (SASLOW, 1996)



Marcos Nogueira declara que as projeções que fazem parte do processo de significação incorporada “[...] são processos metafóricos e surgem como extensões dos esquemas de imagem – estes que não são imagens e sim um meio de estruturar, esquematicamente, nossas experiências particulares e de ordenar nossas percepções e concepções” (NOGUEIRA, 2014, p. 114). Tomemos como exemplo o esquema de imagem VERTICALIDADE:

Figura 2 – Esquema de imagem VERTICALIDADE



¹⁷ [...] is not that the whole is more than the sum of its parts, [...] but that the whole is entirely different from a mere sum; it is prior to its parts. The nature of the whole determines what its parts are, and determines each part's place, role, and function within that whole.

¹⁸ [...] binds together visual, auditory, motor and somatosensory information into a single experiential gestalt.

O modelo exibido na fig. 2 representa uma abstração de nossas experiências, imagens e percepções de nossa atuação no mundo como, por exemplo, quando percebemos uma árvore, vemos um recipiente encher de água, nos levantamos do sofá, etc. Logo, concepções metafóricas que se baseiam no esquema de imagem VERTICALIDADE decorrem do entendimento incorporado pelo aparato sensório-motor construído à medida em que vivenciamos nossas experiências. Na música, a noção de “alto-baixo”, crucial para modelos conceituais como ALTURA, personificaria tal fenômeno. Nesse sentido, Paulo Costa Lima declara que “Muito antes de poder falar de um certo movimento chamado ‘tonalidade’, é preciso reconhecer sua dependência de fenômenos que exigem um entendimento anterior – aproximação e afastamento, tensão e repouso, antecipação e preenchimento, início e finalização.” (LIMA, 2012, p. 18, nota de rodapé, grifo do autor).

Ressalta-se que os esquemas de imagem não decifram verdades imutáveis e universais sobre o mundo, mas possibilitam, entretanto, que possamos entendê-lo. Tarek R. Besold, Maria M. Hedblom e Oliver Kutz sinalizam que uma importante prerrogativa dos esquemas de imagem se manifestaria na maneira pela qual eles podem proporcionar um benefício cognitivo quando realizam transferências de entendimentos pré-conceituais (e não conscientes) alcançados pela experiência sensório-motora para domínios desconhecidos. Tal prerrogativa modelaria, assim, “[...] o conhecimento estrutural sobre um conceito que pode ser transferido analogicamente entre diferentes domínios (abrangendo recursos e relações de definição, mas deixando de lado detalhes de instâncias particulares).¹⁹ (BESOLD et al, 2017, p. 03). Um bebê que encontra a resistência de uma parede internaliza o esquema CONTENÇÃO (um objeto dentro de outro), conhecimento que pode ser transferido para outras situações semelhantes como “um copo d’água” e “pessoas em um carro” até ser utilizado para construir conceptualizações mais complexas como “sair de uma depressão” ou, no caso da música, conceituar tonalidade²⁰ (sons confinados em um espaço virtual).

¹⁹ [...] is the way in which they offer a cognitive benefit to perform information transfers unto unknown domains. [...] the skeletal knowledge about a concept that can be analogically transferred between different domains (encompassing defining features and relations, but leaving aside details of particular instances).

²⁰ Nesse sentido, Brower (2008, p. 71) sugere uma relação entre mapeamentos de nossas experiências incorporadas (espaço) e a evolução do sistema tonal (harmonia triádica – ênfase no diatonicismo e modo maior – harmonia estendida – coleções heptônica e octatônica) desenvolvida a partir de dois “impulsos” composicionais opostos: (1) o impulso de empurrar continuamente as fronteiras do espaço triádico **para fora** para expandir as possibilidades de movimento harmônico e (2) o impulso contrário de formar **espaços simétricos**, centrados e/ou contidos. Podemos ver outros exemplos dessa assunção na “Teoria da modulação” de Hugo Riemann (comentada nas p. 86–87) ou nos acarretamentos interpretativos decorrentes de esquemas de imagem comentados nas p. 83–85.

Candace Brower (BROWER, 2000, p. 323) defende que o significado musical provém de duas ideias investigadas pelas ciências cognitivas: (1) pensar consiste, pelo menos em parte, em associar (*match*) padrões do pensamento em padrões de nossas experiências corporais; e (2) muito do nosso pensamento consiste em mapear padrões de nossas experiências corporais em outros domínios. Segundo Brower, dois pesquisadores se destacam nesses estudos: Howard Margolis e o filósofo Mark Johnson. Margolis, ao detalhar como se dá o processo de funcionamento das ideias supracitadas, afirma que inicialmente existe uma seleção de um padrão armazenado na memória a fim de se adequar a um estímulo. Isso pode acontecer rapidamente no caso de vermos um objeto familiar (encerrando assim a procura) ou exigindo mais tempo quando, por exemplo, vemos alguém cuja aparência mudou significativamente. Esse processo acontece sob o assessoramento do que ele chama *Jumping* – um “salto de intuição” (*leap of intuition*). Caso essa associação intuitiva de padrões seja aproximada, inicia-se uma segunda etapa cognitiva – *checking* (checagem) – em que comparamos as similaridades e diferenças entre os padrões, o que pode levar a níveis mais profundos de significação.

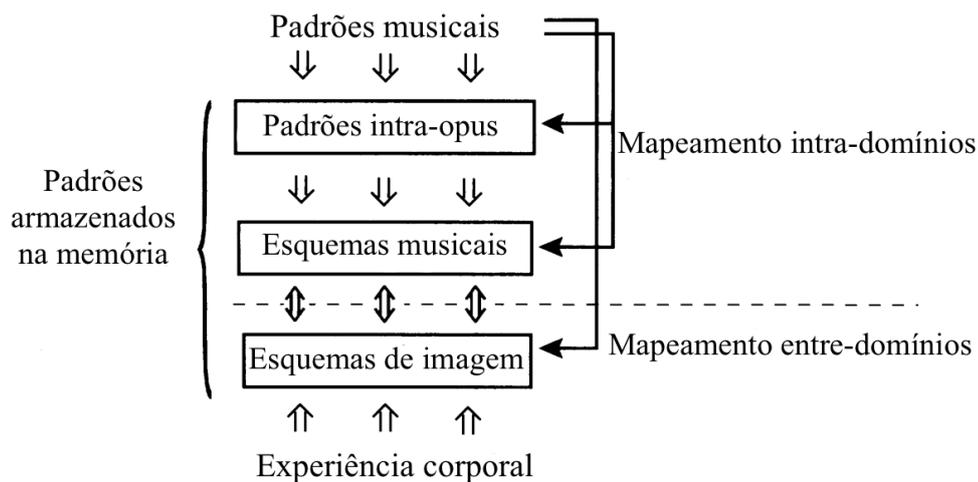
No mesmo sentido, a autora menciona a “Teoria do sentido incorporado” (*Theory of embodied meaning*) de Mark Johnson, propondo que muito de nosso pensamento é metafórico e que esse envolve mapear padrões de um domínio da experiência humana em outros domínios. Para Johnson (1990), os padrões mais básicos da experiência humana provém da experiência imediata de nossos próprios corpos. Dessa forma, quando um bebê tenta pegar um objeto, essa experiência fundamenta a construção de conceitos abstratos como causa-efeito, movimento, força, energia, equilíbrio, etc. Esse aprendizado é capturado e categorizado na forma de padrões que o autor chama de *esquemas de imagem* (*image schemas*). De acordo com Brower, esses esquemas incorporados alicerçam o entendimento de nossas experiências musicais. A evidência disso seria os mapeamentos metafóricos que utilizamos para descrever eventos musicais: tempos *fortes* e *fracos*, melodias *ascendentes* e *descendentes*, *metas* harmônicas, entre outras. Brower defende que esses esquemas de imagem provenientes de mapeamentos entre-domínios e fundamentados na experiência corporal são facilmente e inconscientemente enraizados nos ouvintes, formando os padrões de melodia, harmonia, estrutura de frase que compõem as convenções da música tonal.

Os enfoques de Margolis e Johnson formam a base da *Teoria do sentido musical* proposta por Brower. Ela defende que o sentido musical surge através da correspondência

(*matching*) de padrões ouvidos em uma obra musical com três diferentes tipos de padrões armazenados na memória: padrões *intra-opus*: padrões específicos a uma obra musical; *esquemas musicais* (*musical schemas*): padrões abstraídos das convenções musicais e *esquemas de imagem* (*image schemas*): padrões abstraídos da experiência corporal.

Segundo Brower, os dois primeiros padrões exibidos na figura 3 dão origem a um mapeamento *intra-domínio* (*intra-domain*), enquanto o terceiro dá origem a um mapeamento metafórico *entre-domínios* (*cross-domain*). Para a autora, os esquemas de imagem básicos refletem características básicas de nossa experiência corporal no mundo físico (*source*) e que, ao serem mapeadas no domínio da música (*target*), formam os conceitos musicais metafóricos como *espaço musical*, *tempo musical*, *força musical* e *movimento musical*, entre outros (BROWER, 2000, p. 327).

Figura 3 – Correspondência entre padrões musicais (BROWER, 2000)



Destacam-se algumas características relevantes dos esquemas de imagem: (1) apesar de representados graficamente, são entendidos e internalizados de forma sensório-motora; (2) dois ou mais esquemas de imagem podem ser combinados entre si, gerando mapeamentos entre-domínios mais complexos, assim como sentidos metafóricos mais complexos (e.g. trajetória circular = PATH + CYCLE) e (3) cada esquema pode ser elaborado de forma a gerar interpretações metafóricas mais complexas, devido a implicações (*entailments*) decorrentes de sua própria estrutura interna.

Zbikowski faz uma importante observação ao apontar que os esquemas de imagem proporcionam maneiras de explicar como as metáforas conceituais são fundamentadas, porém não explicam porque algumas dessas metáforas intuitivamente parecem mais adequadas em

detrimento a outras. Verificamos anteriormente que os mapeamentos produzem o entendimento de sons como “altos/baixos” e “pequenos/grandes”, sendo ambos aceitáveis para a construção/escolha de modelos conceituais (*conceptual models*). O que pode explicar, portanto, a maior adequação de uma escolha seriam as particularidades de cada cultura. Buscando essa resposta, o autor sugere que a pervasividade do esquema “alto-baixo” no processo de atribuição de sentido dos sons na música ocidental se manifesta na notação musical: sons mais graves notados “embaixo” e sons mais agudos “acima”. O autor conclui, dessa forma, afirmando que:

[...] mapeamentos refletem os modelos conceituais que são importantes para a cultura [...]. O mapeamento entre domínios, ancorado pela teoria do esquema de imagem e integrado a um contexto considerado como mais amplo do modo como a cultura informa nossas conceituações, oferece uma maneira de explicar como os conceitos musicais se conectam com aqueles de outros domínios como parte de um amplo processo de construção de significado²¹ (ZBIKOWSKI, 1997, p. 54).

Para explicar o porque uma metáfora conceitual parece intuitivamente mais adequada, Lakoff e Turner sugerem que esses mapeamentos cruzados (*cross-domain mappings*) não são uma imposição da estrutura de um domínio origem (*source*) sobre um domínio destino/alvo (*target*), mas sim baseados em correspondências entre eles. Logo, o mapeamento da orientação espacial “alto-baixo” sobre os sons musicais na perspectiva cultural ocidental funcionaria devido às correspondências entre a estrutura *image-schematic* dos componentes relativos ao espaço físico e à acústica. Zbikowski conclui afirmando que a criação e apreciação musicais envolvem processos criativos comuns, sobretudo quando relacionados a indivíduos pertencentes a um mesmo grupo cultural, produzindo, assim, categorizações, mapeamentos e modelos conceituais que servem como ferramentas destinadas à estruturação de nosso entendimento do mundo.

²¹ [...] mappings reflect the conceptual models that are important to culture [...] Cross-domain mapping, anchored by image schema theory and integrated into a broader account of the way culture informs our conceptualizations, offers a way to explain how musical concepts connect with those from other domains as part of a larger process of meaning construction.

2.3 METÁFORAS EM AÇÃO: O MOVIMENTO NA MÚSICA

Após a apresentação dos conceitos de metáfora conceitual, esquemas de imagem e mapeamento entre domínios, cabe mostrarmos algumas de suas implicações no campo musical²². Steve Larson e Mark Johnson (2003), baseando-se em evidências empíricas das pesquisas no campo da cognição e utilizando as ferramentas e recursos analíticos da metáfora conceitual, analisaram o processo de mapeamento que proporciona vislumbrarmos movimento nos esquemas metafóricos que fazem parte de nossas experiências musicais. Eles propõem duas reivindicações: nosso entendimento do movimento musical é completamente metafórico e tais metáforas-chave são fundamentadas em três de nossas experiências corporais básicas relacionadas ao movimento físico: (1) nós vemos os objetos se moverem; (2) nós movemos nossos corpos e (3) nós sentimos nossos corpos serem movidos por forças externas.

Podemos verificar que essa experiência de materialidade e localização, segundo os autores, é a base para a construção dos esquemas de imagem, sendo esse processo oriundo de um mapeamento entre domínios. Nesse sentido, os autores identificam, duas metáforas principais que estruturam (incorporam) nosso conceito do tempo como o mapeamento do espaço (TIME AS SPACE):

O **“tempo movente”** (entidade) e um observador fixo (chão). Este fenômeno é traduzido nas seguintes expressões de linguagem: “chegará um tempo em que as máquinas de escrever estarão obsoletas”; “os tempos de crise foram embora”; “o tempo de agir chegou”; “o prazo final está se aproximando”; “o natal estará aqui antes de nos darmos conta”; “o verão voou”; “o tempo da liquidação de verão passou”;

O **“tempo paisagem”** (tempo parado-chão) e um observador que se move (por essa “paisagem”) Ex: “Eu sinto problemas aí na frente”; “você vai ficar pouco ou muito tempo?”; “Nós vamos chegar no natal”;

Essas concepções temporais são, assim, relacionadas à música, produzindo respectivamente as metáforas da **“música movente”** e **“paisagem musical”**. A metáfora da *música movente* funcionaria como um conjunto completo de mapeamentos que combinam a noção de contornos físicos do movimento físico com a metáfora do “tempo movente”. A

²² Interessantes implicações da relação música-movimento (que denunciam a complexa articulação entre esses dois domínios no compor musical) podem ser vislumbradas no trabalho de Guilherme Bertissolo (2013a). O autor, através de uma imersão no universo da *Capoeira Regional*, desenvolveu quatro conceitos (não mutuamente excludentes) – *Ciclicidade, Incisividade, Circularidade, Supreendibilidade* – alinhados às teorias da cognição como produto incorporado dessa vivência que serviram como horizonte conceitual e procedimental na elaboração de estratégias e processos compositivos.

lógica do movimento musical seria baseada, portanto, na lógica espacial do movimento físico, no qual podem ser destacadas três importantes inferências: (1) o movimento requer um objeto que se move; (2) o movimento acontece ao longo de um caminho (caminho imaginário de movimento físico); 3) esse movimento tem uma maneira de ser: rápido, suave, movido, etc. Verificamos tais consequências ao descrevermos o movimento metafórico de um evento musical como se movendo em nossa direção e passando por nós. É o que podemos constatar nas expressões “Aí vem a recapitulação”; “as cordas desaceleraram agora”; “a música acelerará aqui”.

Do mesmo modo, a metáfora da *paisagem musical* seria um conjunto completo de mapeamentos que combinam as noções de contornos físicos de movimento com a metáfora do “tempo paisagem”. Isto é, movemos nossos corpos de um lugar para outro e/ou viajamos por um caminho, tal como se estivéssemos em um trem, vendo a paisagem. Na música, o presente é onde o observador está (o que se ouve no momento), o passado é o que ele já percorreu (o que já foi ouvido) e o futuro é o que ainda falta percorrer (partes da música ainda não ouvidas). A metáfora da *paisagem musical*, na perspectiva do participante, introduz fortes noções de ação intencional dentro de uma obra musical. (música “procura”; “quer resolver”; “empurra pra frente”). Logo, duas perspectivas são destacadas:

Participante (como em um safari): você, o ouvinte, está se movendo em uma paisagem musical; você está dentro da peça se movendo por um caminho – “se aproximando do refrão, chegando a uma resolução, olhando para o compasso 21 logo à frente; passando pela parte dissonante;

Observador (como em um mirante): Você, de um ponto distante, observa um caminho através de uma paisagem que define uma obra em particular; perspectiva de uma analista musical: a partitura é um caminho imaginário ao longo de um espaço musical abstrato; você consegue “ver” a obra completa (objeto abstrato) de uma vez só.

Uma implicação comum às metáforas anteriores é o movimento musical ser moldado e influenciado por “forças” físicas experienciadas por nossos corpos como *inércia* (tendência de um padrão musical continuar da mesma forma), *gravidade* (a tendência de uma nota ouvida sob uma posição instável de descender) e *magnetismo* (tendência de uma nota instável resolver na nota estável mais próxima).

A terceira metáfora chave (nós sentimos nossos corpos serem movidos por forças externas) que baseia nosso entendimento do movimento traduz-se no âmbito musical na metáfora *música como força cinética*. Aqui, a música move o ouvinte de um local (estado) para outro (estado distinto). Daí então, Estados são posições – locais metafóricos nos quais

uma entidade pode estar “em” ou “dentro” (“ela está em coma por três meses”). Logo, mudança de estado é o movimento de um “estado-local” para um diferente “estado-local” (a água foi de quente para fria em cinco minutos – a água metaforicamente se moveu de um estado “quente” para um estado “frio”). Isso se traduz em expressões como “ele caiu em depressão, mas a terapia tirou ele de lá”, “a pressão psicológica me levou a beber”, “sua provocação me empurrou sobre o precipício”, “eu fui forçado a ir em uma direção diferente com minha esposa.”

Conclui-se daí que forças musicais são concebidas para agir sobre os ouvintes, movendo-os de um estado-local para outro ao longo de algum caminho metafórico de movimento (ouvinte se sente “empurrado”, “puxado”, “movido” pela música). Logo, quando a música é uma experiência movente, ela pode “te levantar”, “te puxar para baixo”, “te carregar”, “te fazer flutuar”, “te fazer *swingar*”, entre outras ações.

Podemos destacar, daí, uma importante questão. O que Larson (2012) e as teorias da cognição nos dizem é que, apesar de a metafórica força cinética não mover o ouvinte fisicamente, a experiência metafórica do movimento é *sentida* como uma experiência real, ou seja, essa relação diz respeito a um fenômeno de ordem emocional. Diante disso, a vinculação metafórica “mudar é movimentar” se mapeia em reais mudanças de estados emocionais que são *sentidas* como verdadeiras. Entendemos que, daí, surgiria uma possível e forte conexão entre tensão e drama que, ao ser conjugada a aspectos subjetivo-culturais, desembocaria em processos de significação dentre os quais se inclui a narrativização.

2.4 CATEGORIZAÇÃO

Lawrence A. Shapiro menciona o fato de que, embora que a maioria dos filósofos e psicólogos entendam que os humanos possuem e utilizam conceitos e que estes constituem uma grande variedade de processos cognitivos, ainda existe um desacordo sobre sua ontologia e estrutura. Shapiro, entretanto, entende que “[...] os conceitos, sejam eles quais forem, informam ou determinam as categorias que impomos ao mundo.”²³ (SHAPIRO, 2011, p. 122) Diante disso, uma vez que adquirimos o conceito de COR podemos, por exemplo, agrupar os objetos (conceitos) azul, vermelho e amarelo em categorias. À medida que apreendemos novos conceitos, adquirimos novas habilidades para categorizar.

²³ [...] concepts, whatever they are, inform or determine the categories we impose on the world.

Marcos Nogueira, sob os pressupostos das teorias cognitivas, vislumbra o processo de categorização decorrente de nossa experiência sensorio-motora e não meramente como uma abstração intelectual (ou um “puro raciocínio”):

As categorias em nível de formação de conceitos constituem a estrutura básica de nossos modelos conceituais, ou seja, a base do processamento cognitivo que gera estruturas mentais relativamente estáveis que regularão nossas inferências. Esses modelos resultam de relações entre conceitos fundamentais que compõem um dado domínio de conhecimento, e são memorizados como unidades de sentido que, em momentos posteriores, são reativadas por novos estímulos do meio, mesmo que em circunstâncias e em domínios de experiência muito diversos. (NOGUEIRA, 2015b, p. 131)

No mesmo sentido, George Lakoff (1987) defende que nossa experiência corporal e a utilização de mecanismos da imaginação (e.g. metáforas e esquemas de imagem) são elementos centrais dentro do processo de categorização que ele define como “realismo experiencial” (*experiential realism*). O autor faz uma distinção entre essa concepção e uma visão clássica-tradicional (*objetivismo*) em que as categorias são definidas por propriedades em comum de seus membros. A tabela 1 a seguir mostra as principais diferenças entre as duas concepções:

Tabela 1 – *Objetismo vs. Realismo Experiencial* (LAKOFF, 1987)

OBJETIVISMO	REALISMO EXPERIENCIAL
Pensamento atomístico-algorítmico-“homem-máquina” (desincorporado) que manipula símbolos abstratos de maneira mecânica, tentando achar correspondências que buscam representar o mundo objetivamente	Pensamento <i>gestalt</i> -experiencial-imaginativo-relacional (incorporado) que se utiliza de modelos cognitivos para, de acordo com cada realidade subjetivo-cultural, interpretar o mundo
Independência entre mente e corpo	Fusão entre mente e corpo
Sistemas conceituais universais	Sistemas conceituais construídos e utilizados de acordo com cada realidade subjetivo-cultural
Emoção não influencia conteúdos conceituais	Emoção influencia conteúdos conceituais
Conceitos <i>entendidos</i> intelectualmente	Conceitos <i>usados</i> automaticamente e de forma não consciente
Existência e fatos independem de crença, conhecimento, percepção, modos de entendimento ou qualquer outro aspecto das capacidades cognitivas humanas	Conceitos e significados são caracterizados nos termos da natureza e da experiência do organismo que executa o pensamento

Apesar das diferenças, ambas as perspectivas consideram o processo de categorização “[...] como a principal maneira pela qual produzimos sentido de nossas experiências.”²⁴ (LAKOFF, 1987, xi). Lakoff defende que nós utilizamos “modelos conceituais idealizados” (*idealized cognitive models*) cujos princípios influenciam como categorizamos os objetos, proporcionando julgamentos prototípicos. Nós, assim, alçamos determinados elementos a protótipos de uma categoria, tomando uma parte pelo todo. Tais modelos metonímicos são amplamente utilizados no raciocínio e reconhecimento de esquemas. Outro princípio organizativo seriam as categorias radiais que partem de um eixo central para conceitualizar os casos desviantes. A categoria “mãe” partiria, dessa forma, de uma mãe prototípica que gera um bebê, o alimenta e é responsável por fornecer metade de seus genes para definir os casos que se desviam desse padrão como, por exemplo, a madrasta e a mãe adotiva.

Outros modelos conceituais seriam as metáforas e os esquemas de imagem que estruturam uma variedade de fenômenos perceptuais. Lakoff propõe que as categorias são produtos destes enraizados princípios de organização, porém não constituem a fundação básica do pensamento. Nos casos em que a teoria clássica de categorização não é adequada (por exemplo, “peixe de estimação” e “bar de topless”), evidencia-se melhor a atuação dos modelos metonímicos, contrapontuando-se à visão clássica de formação das categorias.

Assumindo as assunções defendidas por Lakoff e trazendo a discussão sobre categorização para área musical, Lawrence Zbikowski defende que, por intermédio deste processo, nós estruturamos os eventos do mundo como um todo. Dessa forma, não podemos pensar em música sem pensarmos em categorias:

[...] nossa memória para eventos musicais está intimamente ligada às capacidades cognitivas que nos permitem coletar sequências de eventos musicais em categorias. Essas capacidades tornam possível que retenhamos informações musicais essenciais à medida em que as ouvimos (o que é uma forma de caracterizar a função da memória de trabalho), bem como comparar uma categoria de eventos musicais com outra (algo que considero ser fundamental para os princípios da sintaxe musical.²⁵ (ZBIKOWSKY, 2012, p. 143)

²⁴ [...] as the main way that we make sense of experience.

²⁵ [...] our memory for musical events is intimately tied up with the cognitive capacities that enable us to collect sequences of musical events into categories. These capacities make it possible to retain essential musical information as we listen (which is one way to characterize the function of working memory) as well as to compare one category of musical events with another (something I take to be fundamental to a principled account of musical syntax).

No mesmo sentido, Elizabeth Margulis, a fim de diferenciar e analisar os componentes de uma apreciação musical conceitual (*conceptual*) e não conceitual (*nonconceptual*), considera o atributo não consciente que habita os processos cognitivos incorporados ao citar Leonard Meyer:

Compreender uma fuga de Bach ou uma sonata de Brahms não envolve conhecer sobre – conceptualizar – cadências, ferramentas contrapontísticas, passagens de conexão e afins, pois, por mais que ser entretido por *Hamlet* envolva conhecer funções sintáticas, dispositivos prosódicos ou meios dramáticos, ... Ouvir música inteligentemente é mais como saber andar de bicicleta do que saber porque uma bicicleta é andável.²⁶ (*apud* MARGULIS, 2010, p. 286)

Da afirmação anterior, podemos sugerir que Meyer não apenas exalta os benefícios de uma apreciação não conceitual, mas, de forma latente, podemos nos perguntar se as deficiências no processo de conceptualização exerceriam uma influência significativa na apreciação musical. O ato de ouvir, quando pensado de forma conceitual, envolve atributos abstratos que podem ser re-identificados (*re-identified*) em diferentes contextos (HAMPTON, 2003). Margulis exemplifica esse cenário, afirmando que os ouvintes cotidianos podem ouvir a falta de resolução de um acorde de dominante (V7), “[...] mas não podem identificar diferentes V7s em diferentes contextos como tokens do mesmo tipo de acordes – assim, embora possam experimentar o V7 efetivamente, eles não têm um conceito para ele.”²⁷ (MARGULIS, 2010, p. 286)

De maneira similar, isso ocorreria com vários outros conceitos como altura (*pitch*), esquemas de imagem, metáforas conceituais, emoção, etc. Assumindo que os fatores culturais exercem influência sobre a construção do sentido musical, podemos sugerir que cada ouvinte formou (ou não) os conceitos sobre os quais o compositor estruturou uma obra. Digamos, por exemplo, que uma obra fictícia foi composta a partir da ideia “nuances emocionais decorrentes da dialética entre resolução e não resolução de um acorde dominante”. De acordo com Margulis, o plano conceitual sobre o qual o compositor estruturou sua obra possui uma grande chance de não ser adequadamente apreciado pelo ouvinte comum. Isto é, se este

²⁶ Understanding a Bach fugue or a Brahms sonata does not involve knowing about – conceptualizing – cadences, contrapuntal devices, bridge passages, and the like, any more than being entertained by *Hamlet* involves knowing about syntactic functions, prosodic devices, or dramatic means ... Listening to music intelligently is more like knowing how to ride a bicycle than knowing why a bicycle is rideable.

²⁷ [...] but they cannot identify different V7s in different contexts as tokens of the same chord type – thus, although they can experience V7 effectively, they lack a concept for it.

sequer possui o conceito para um V7 (ou seja, é incapaz de *re-identificá-lo em diferentes contextos*), não poderá experimentar adequadamente **aquela** (determinada) narrativa intentada pelo compositor. Ou, em outras palavras, os ouvintes cotidianos não terão como assimilar a narrativa proposta pelo compositor. Felizmente, ao assumirmos uma orientação experiencialista, isso não seria uma deficiência, tendo em vista o fato de que os ouvintes se utilizam de suas próprias elaborações conceituais-metafóricas, construídas de acordo com suas próprias vivências subjetivo-culturais. Em outras palavras, a narrativa fará sentido porque os processos de formação de sentido se referem a entendimentos que residem nas experiências subjetivo-culturais dos indivíduos (de **suas** experiências) e não em reconstruções inflexíveis de categorias desejadas pelo narrador/compositor.

Segundo Meyer, para dispensar as questões concernentes às maneiras pelas quais as estruturas simbólicas podem estruturar a realidade objetiva, devemos direcionar nossa atenção a imagens mentais/padrões neurais que surgem durante o processamento motor-perceptual (*perceptual-motor*). Aqui, não há necessidade de essas criações do cérebro serem fiéis à realidade externa à qual se reportam quanto ao nível de detalhamento. Diante dessa aceção, podemos afirmar que tal abertura interpretativa no processo de estruturação e significação metafóricas é o terreno fértil no qual florescem a criatividade e a imaginação. Zbikowski (2012, *passim*) afirma que os conceitos musicais (*music concepts*) guiam nosso entendimento musical em pelo menos dois sentidos: proporcionam a base para lembrarmos de eventos do passado e tornam possível ligar esse particular princípio com outros conceitos de outras partes de uma obra musical.

Além disso, a categorização não apenas proporciona que possamos dar sentido a eventos musicais separadamente, mas sim “[...] para dar sentido ao discurso musical como um todo”²⁸ (ZBIKOWSKI, 2012, p. 50). De acordo com o autor, as pesquisas em categorização dão maior ênfase às categorias naturais (*natural categories*). Podem ser definidas como resultantes das interações humanas com seus ambientes naturais. Daí, destacam-se três benefícios: (1) a categorização é um dos aspectos cognitivos mais básicos e as categorias parecem estar aliadas com conceitos (*concepts*); (2) o processo de categorização é independente da linguagem (não é necessária haver uma prévia estruturação pela linguagem, tendo em vista provir da interação indivíduo e ambiente; (3) as categorias sem exceção possuem um “estrutura graduada” (*graded structure*), isto é, o pertencimento a uma categoria

²⁸ [...] for making sense of musical discourse as a whole.

não é fixo e sim graduado em um processo dinâmico no qual os atributos dos candidatos a membros são comparados com os atributos tipicamente encontrados dentro daquela categoria;

Em uma análise mais aprofundada da “Estrutura graduada”, o autor sinaliza que, entre vários membros de uma categoria, uns podem ser mais representativos do que outros. Ou seja, a escala de pertencimento a uma categoria desloca-se de uma maior tipicidade a uma menor tipicidade. Por exemplo, apesar de tordos, pardais, corujas, águias, avestruzes e pinguins se enquadrarem na categoria “pássaro”, os dois primeiros são os membros mais representativos (melhores exemplos de pássaros), enquanto os pinguins habitariam a periferia da categoria, correndo até o risco de desta serem excluídos.

Zbikowski reconhece que vislumbrar a organização das categorias naturais por “modelos conceituais” (*conceptual models*) – “[...] estruturas cognitivas relativamente básicas que atuam como guias para o raciocínio e inferência”²⁹ (ZBIKOWSKI, 2012, p. 46) – pode ser uma alternativa à difícil tarefa que os pesquisadores encontram no campo da categorização. Como são conceitos em relações especificadas pertencentes a um domínio específico do conhecimento, fornecem uma representação simplificada da estrutura da categoria e incorporam conhecimento sobre quais valores são mais típicos para um grupo seletivo de atributos para a categoria dada. Os modelos conceituais seriam assim utilizados para avaliar membros em potencial de uma categoria, ou seja, para concluir que um pinguim não é um exemplo representativo da categoria “pássaro”.

Na música, por exemplo, podemos sugerir que os modelos conceituais de esquemas estilísticos mais distantes de um ouvinte são os que possuem menor detalhamento e que modelos conceituais de esquemas mais próximos, mesmo se apresentando como representações simplificadas, possuem comparativamente um maior nível de detalhamento.

Aplicando a categorização à área musical, Zbikowski destaca a formulação de “conceito musical” (*music concept*) antes, porém, reconhecendo que sua própria definição *per se* é problemática, sendo objeto de um longo debate nas áreas da filosofia e da ciência cognitiva. No entanto, influenciado pelo trabalho de Gerald Edelman, ele o entende como “[...] a descrição das capacidades necessárias para o controle das complexas interações entre um organismo e seu ambiente.”³⁰ (ZBIKOWSKI, 2002, p. 49). Interessante notar que, para o

²⁹ [...] relatively basic cognitive structures that act as guides for reasoning and inference.

³⁰ [...] a description of the capacities necessary for the control of complex interactions between an organism and its environment.

autor (e para a ciência cognitiva), um “conceito”, tal como uma estrutura orgânica, equivaleria a um atributo – uma ferramenta – que tornaria possível nossas experiências serem entendíveis e significativas. Adaptando tal elaboração à música, destacamos o “conceito musical” para daí salientarmos três características principais. Assim, para o autor um “conceito musical” é um produto do processo de categorização; é parte essencial dos meios através dos quais nós guiamos nossas ações presentes e futuras; pode ser relacionado com outros conceitos como, por exemplo, conceitos associados a estados corporais (físicos e emocionais), categorias perceptuais (sons musicais e não musicais) e constructos linguísticos.

2.4.1 Esquemas estilísticos

David Huron (2006, cap. 11) conceitua um *esquema* como um "conjunto" esperado – uma categorização – que fornece um encapsulado modelo comportamental ou perceptual que pertence a alguma situação ou contexto. A disposição do cérebro de encapsular o conhecimento em domínios distintos torna possível aos músicos diferenciar estilos e gêneros: esquemas estilísticos. Segundo ele, a capacidade do cérebro para categorizar múltiplos esquemas – a capacidade de erigir *firewalls* cognitivos – impede o *barroco* e o *reggae* de serem considerados como um único e geral esquema musical. Esquemas podem abranger múltiplas culturas e estilos como, por exemplo, a distinção entre os modos maior e menor (tonalismo).

Dentro desse processo de categorização esquemática, *evidências positivas* relacionar-se-iam à percepção de marcadores ambientais (auditivos e não auditivos) que auxiliam a identificação de estilos musicais, além de *evidências negativas* decorrentes de falhas indutivas que indicariam que estamos considerando/utilizando o esquema errado para uma determinada situação musical. Novos esquemas, portanto, surgem em resposta a falhas indutivas. Quando nossas expectativas se mostram erradas, as condições estão prontas para aprender um novo esquema. As características salientes no ambiente (visuais ou auditivas) tornam-se associadas com as novas lições indutivas. Esses mesmos marcadores ambientais podem então servir como pistas contextuais que nos permitem reconhecer situações futuras em que invocar o novo esquema seria apropriado. Exemplos de tais características salientes são roupas distintas, maneiras de falar, lugares, pessoas, instrumentação ou qualquer outra coisa que seja incomum ou fora do comum. Logo, os marcadores ambientais fornecem dicas úteis sobre os esquemas apropriados que provavelmente farão sentido àquela experiência musical (em um

quinteto de metais: se os músicos estiverem vestidos de uniforme, provavelmente é uma banda militar; se vestidos de *smoking*, uma *Jazz band*).

A aprendizagem indutiva é incrementada por regras incomuns. Ou seja, sempre que uma situação exhibe alguma propriedade inesperada ou incomum, existe a forte probabilidade que esta funcione como uma cláusula condicional para qualquer regra aprendida indutivamente. Segundo Huron, não é comum vermos um trompete largo com uma flâmula pendurada. Logo, esse instrumento, comparativamente a um trompete, provoca associações estilísticas mais estreitas. Um importante marcador ambiental é o timbre/instrumentação. Em geral, as pessoas fazem distinções mais refinadas para a música mais familiar às suas experiências e mais rústicas para a música que seja periférica a seus interesses/gostos. Se não existe a familiaridade/exposição suficiente com determinado estilo, todas as músicas neste contidas vão soar “o mesmo”.

Eleanor Rosch identifica dois princípios básicos na formação das categorias³¹: um funcional e um relacionado à estrutura da informação fornecida, ambos possuindo a prerrogativa de “[...] fornecer o máximo de informações com o mínimo esforço cognitivo”³² (ROSCH, 1978, p. 28). O segundo princípio diz respeito ao mundo ser percebido e entendido como informação estruturada e não como atributos arbitrários ou imprevisíveis. Ou seja, há a predisposição de os objetos materiais do mundo serem percebidos como possuindo uma alta estrutura correlacional. Podemos verificar que a questão da economia cognitiva é central à percepção de esquemas estilísticos bem como ao ato de encapsular informações.

Assumindo que o processo de categorização é imprescindível para a formação de esquemas estilísticos, enfrentamos, por conseguinte, a problemática questão desta pesquisa: como “marcar” os esquemas, isto é, como separar e categorizar essas estruturas de forma a serem percebidas em uma obra musical como entidades distintas? Tal prerrogativa está inexoravelmente ligada à questão cultural. Sendo assim, muitas vezes o plano conceitual do compositor (com suas estratégias, sintaxes compositivas, surpresas e expectativas intentadas, entre outros procedimentos) não coincide com a percepção do ouvinte, pois ambos não

³¹ A autora sugere a noção de “objetos de nível básico” (*basic-level objects*) como um nível categorial central para propor um taxonomia vertical na qual também se incluem os níveis “superordenado” (*superordinate*) e “subordinado” (*subordinate*). Nessa classificação, quanto maior o nível de inclusividade de uma categoria, maior o seu nível de abstração. Como exemplo, temos que “móvel” (nível *superordenado*) é uma categoria mais abstrata do que a categoria “mesa” (nível *básico*) que, por sua vez, é mais abstrata que a categoria “mesa de jantar” (nível *subordinado*).

³² [...] provide maximum information with the least cognitive effort.

compartilham as realidades que possibilitaram a formação de “suas” respectivas categorizações. Por outro lado, entendemos que, mesmo que estes não possuam bagagem cultural que os habilitem a perceber aquelas fronteiras e particularidades concernentes a determinado esquema estilístico do compositor, tal fato não os impedem de construir seus próprios significados – elaboradas a partir de suas próprias realidades subjetivo-culturais –, de suas experiências musicais.

2.5 EXPECTATIVA E MEMÓRIA

Nesse tópico, buscaremos enfatizar que a expectativa em música é um efetivo e viável elemento para a manipulação de respostas emocionais em música, assim como um fenômeno motivacional em nossas experiências musicais. Ressalta-se também que, como o eixo central da pesquisa, se refere precipuamente à fricção entre esquemas estilísticos. Nesse sentido, a formação e reconhecimento de tais estruturas metafóricas relaciona-se intimamente com a expectativa. Em outras palavras, manipular esquemas é, em grande parte, manipular respostas emocionais e/ou motivacionais. Formando uma cadeia de raciocínio, podemos afirmar que se um esquema, *per se*, encapsula uma série de informações culturais, os eventuais desvios em sua exteriorização provocam respostas emocionais que, por sua vez, tornam uma experiência musical mais humana.

Tal ideia será incorporada como elemento de articulação e mediação entre os componentes do sistema composicional proposto nesta pesquisa a ser apresentado no capítulo 4. Ao manipularmos esquemas culturalmente construídos, estamos simultaneamente dissociando-os de seus respectivos ambientes de origem, proporcionando falhas indutivas que, além de fomentar respostas emocionais (como o prazer), fornecem novas perspectivas de significação.

2.5.1 Emoção e prazer

Na música, assim como na vida, as expectativas são capazes de gerar experiências prazerosas. David Huron, apesar de não considerá-las como um pré-requisito para a qualidade artística, considera o prazer como um fator importante na experiência musical, atrelando-o intimamente à motivação:

[...] todo prazer é biológico. Sem cérebro, não há prazer. Não existe um reino separado de prazer estético que seja experimentado independentemente da biologia. [...] A função do prazer é evidente na miríade de possíveis atividades que os humanos poderiam realizar, mas não o fazem. Uma pessoa pode passar horas esfregando a cauda de um cavalo contra a casca das árvores, mas ninguém faz isso. Em vez disso, as pessoas passam horas friccionando crina de cavalo sobre cordas de violino. Uma pessoa pode desligar o computador e passar horas encantada com os sons emitidos pelo clique produzido ao digitarmos nas teclas. Em vez disso, as pessoas passam horas encantadas com os sons emitidos pressionando as teclas dos pianos. [...] A ideia de que fazer e ouvir música não é motivada principalmente pelo prazer é biologicamente implausível.³³ (HURON, 2006, p. 373)

Ele defende que as “[...] emoções proporcionam as íntimas experiências que definem nossas vidas pessoais. [...] emoções adicionam nuances sutis que coloreem nossas percepções do mundo.³⁴ (HURON, 2006, p. 01). Huron considera que os estados emocionais são “valorados/graduados” (*valenced*). Logo, é possível experimentarmos sentimentos positivos provenientes de um resultado inicialmente considerado negativo e vice-versa. Isso seria bem ilustrado no caso da surpresa. Biologicamente o organismo não gosta de surpresas. O fato de ter sido surpreendido é considerado pela natureza como uma falha em prever um resultado; uma falha que poderia custar a vida. Isso equivaleria a afirmar que, sob uma perspectiva biológica, nosso organismo está inexoravelmente e permanentemente preparado para assumir e lidar com o pior resultado possível. O autor considera esse “pessimismo” a fonte de muito do poder emocional da música, considerando que o desvelamento do funcionamento desses sistemas pode ser uma interessante ferramenta artística, caso os artistas estejam dispostos a suplantar barreiras “contra-intuitivas” em novos domínios da expressão artística. Por outro lado, depois de uma resposta biológica rápida, existe uma avaliação posterior a esta falha, considerando-a como inofensiva. Dessa forma o “Prazer é aumentado quando uma resposta positiva segue uma resposta negativa.”³⁵ (*ibid.*, p. 39)

Ele foca em três emoções intimamente relacionadas à surpresa: *Frisson*, *Riso* (*laughter*) e “*Estupefação*” (*awe*), relacionadas à quebra da expectativa. Em gradações

³³ [...] all pleasure is biological. Without a brain there is no pleasure. There is no separate realm of aesthetic pleasure that is experienced independent of biology. [...] The function of pleasure is evident in the myriad of possible activities humans could pursue, but don't. A person could spend hours scrubbing a horse's tail against the bark of trees, but nobody does this. Instead, people spend hours drawing horse hair over violin strings. A person could turn off her computer and spend hours enthralled by the sounds emitted by the clicking made by typing on the keys. Instead, people spend hours enthralled by the sounds that are emitted by pressing the keys of pianos. [...]. The idea that music making and listening are not motivated primarily by pleasure is biologically implausible.

³⁴ [...] emotions provide the intimate experiences that define our personal lives. [...] emotions add subtle nuances that color our perceptions of the world.

³⁵ Pleasure is increased when a positive response follows a negative response.

distintas, provêm de um sentimento em comum de medo não consciente. Segundo o autor, diante de uma situação não prevista de surpresa-temor, o corpo pode adotar as respostas de *Lutar, Fugir e Congelar (Fight, Flight, Freeze)*, a depender do nível do medo causado pelo evento, relacionadas respectivamente com as respostas emocionais supracitadas. Na vida cotidiana, entretanto, esses comportamentos raramente se manifestam de forma plena, mas, em vez disso, são ocasionalmente vislumbrados como estados momentâneos ou flutuantes. Na música, quando sentimos uma dessas três emoções, o cérebro está simplesmente realizando que o estado atual é muito melhor do que as primeiras impressões sugeriram. Resumindo, o prazer emocional associado a essas três respostas é proveniente de um “contraste límbico” que possibilita uma “Valência Contrastiva” (*Contrastive Valence*) avaliativa de nossas experiências, ou seja, possibilita que nos surpreendamos positivamente.

Cabe ressaltar que, apesar de a apresentação da teoria de Huron sugerir um certo determinismo “biológico” para as emoções, defendemos que, principalmente na relação música e emoção, tal escopo deve ser ampliado. Sob essa acepção, Ian Sutherland sustenta que a separação entre uma análise biológica e cultural não é adequada para ilustrar o nexo entre música e emoção. Ele afirma que “Devemos considerar que o ouvinte é um agente de ação contextual inscrito socialmente, um mediador entre fatores culturais e biológicos.”³⁶ (SUTHERLAND, 2012, p. 287). Dessa forma, o autor considera que parâmetros como características dos sons, ato(s) de engajamento do ator, elementos materiais e espaciais do meio ambiente, condições sócio-culturais de um evento musical (e.g. os rituais de um concerto “erudito” e um show de Rock) “[...] podem influenciar o que um indivíduo experimenta em relação às suas respostas emocionais à música.”³⁷ (Idem)

2.5.2 Teoria ITPRA da expectativa

Huron (2006) afirma que nossos cérebros são ajustados para a expectativa, considerando os sentimentos que dela podem ser evocados como a sua mais interessante característica sob uma perspectiva fenomenológica. Buscando responder o porquê de as expectativas evocarem estados emocionais variados, ele propõe cinco sistemas fisiológicos distintos e funcionais, cada qual com sua própria resposta e função biológica – os quais resume em sua teoria ITPRA da expectativa:

³⁶ We must consider that the listener is socially inscribed, context-acting agent, a mediator between cultural and biological factors

³⁷ [...] may influence what an individual experiences in relation to their emotional responses to music.

Tabela 2 – Quadro resumo: teoria ITPRA da expectativa (HURON, 2006)

Resposta de (I)maginação	Motivar um organismo a se comportar de maneiras que aumentem a probabilidade de resultados futuros benéficos
Resposta de (T)ensão	Preparar um organismo para um evento iminente, ajustando seus níveis de excitação e atenção para corresponderem aos níveis de incerteza e importância de um resultado iminente
Resposta de (P)revisão	Persuadir o organismo com estímulos positivos e negativos que estimulam a formação de expectativas precisas
Resposta de (R)eação	Avaliar uma situação como se o pior resultado fosse acontecer, gerando uma resposta imediata de proteção
Resposta de (A)valiação	Fornecer reforços positivos e negativos relacionados com o valor biológico de diferentes estados finais. Em outras palavras, uma avaliação neurológica complexa do resultado final que resulta em reforços positivos e negativos

Para o autor, o estado emocional global evocado pelos eventos decorre da combinação/interação de todos os cinco sistemas de respostas psicológicas acima em diferentes circunstâncias. São divididas nas fases *pré-resultado* (2 primeiras) e *pós-resultado* (restantes) e não podem ser “desligadas” ou “desaprendidas.”. Podem ser utilizadas para explicar vários aspectos da organização musical e/ou metáforas musicais como notas, intervalos, contornos, tensão/resolução, tendências, síncopes, gêneros/estilos, entre outros.

2.5.3 Relações entre os tipos de memória e expectativa

Huron (2006) afirma que só é possível formarmos expectativas relativamente acuradas apenas porque os eventos de mundo real exibem estrutura. Possuímos tal capacidade devido à habilidade do cérebro em criar estruturas mentais que emulam as estruturas de nosso ambiente (*ibid.* p. 358), tal como, por exemplo, ocorre nos esquemas de imagem e nas metáforas conceituais. Ele alega que, se nossas expectativas derivam de experiências passadas, elas devem então estar ligadas de alguma forma à memória. Esta não existiria para saborearmos ou lamentarmos sucessos ou falhas passadas, mas para repetirmos sucessos anteriores e evitarmos futuros fracassos. O autor distingue vários tipos de memória³⁸, cada qual

³⁸ Além dos tipos de memória aqui citadas e comentadas, Huron menciona as memórias *ecóica*, *eidética* e *motora*.

relacionada a um tipo de expectativa e surpresa associadas, diferenciadas de acordo com a duração da retenção, focando principalmente nos seguintes tipos:

A *memória de longo prazo* é capaz de armazenar informações por períodos mais longos, às vezes por toda a vida. Divide-se em memórias *Implícitas* que muitas vezes são difíceis de descrever verbalmente e difíceis de recordar através do esforço consciente e memórias *Explícitas* que podem ser conscientemente lembradas e memorizadas. A memória *Explícita*, por sua vez, divide-se em memória *Episódica*, uma espécie de memória autobiográfica que contém eventos históricos específicos do nosso passado. É o que explicaria o fato de que, quando ouvimos uma obra familiar, temos um senso bastante preciso do que acontecerá a seguir. Representam padrões de longo prazo decorrentes da exposição repetida a um único episódio, exemplar ou obra. Ligado a este tipo de memória está a surpresa *Verídica*: ocorre quando os eventos não estão em conformidade com uma obra ou padrão musical específicos que sejam familiares ao ouvinte.

O segundo tipo de memória *Explícita* é a memória *Semântica* que mantém grande parte de nosso conhecimento declarativo, como nomes de pessoas, lugares e objetos, o significado das palavras, bem como os nomes de instrumentos musicais e estilos/gêneros musicais. Bob Snyder afirma que os esquemas contextualizam nossa experiência corrente. Operam em nível não consciente, permitindo que nós não precisemos conscientemente e repetidamente avaliar cada detalhe de nossas experiências e seus significados (SNYDER, 2000, p. 95). Relacionada a este tipo de memória está a surpresa *Esquemática*. Esta ocorre quando os eventos não estão em conformidade com os padrões musicais comuns, tais como as normas estilísticas.

A *memória de curto prazo* relaciona-se com as expectativas formadas por exposições breves ou únicas de elementos internos à própria obra e atualizadas em tempo real. Relaciona-se com a surpresa *Dinâmica*. Esta ocorre quando os eventos não cumprem as expectativas que foram evocadas no decorrer da escuta do trabalho em si.

A tabela 3 exibe um quadro resumo com a classificação dos tipos de circuitos de memória:

Tabela 3 – Classificação dos tipos de memória (HURON, 2006)

MEMÓRIAS DE LONGO PRAZO	Memórias Implícitas		
	Memórias Explícitas	Memória <i>Episódica</i>	Expectativa/Surpresa <i>Verídica</i>
		Memória <i>Semântica</i>	Expectativa/Surpresa <i>Esquemática</i>
MEMÓRIAS DE CURTO PRAZO			Expectativa/Surpresa <i>Dinâmica</i>
		Memória de <i>Trabalho</i>	Expectativa/Surpresa <i>Consciente</i>

A fim de estabelecer eixos/referências sobre os quais eventuais desvios poderiam criar ou reforçar diferentes tipos de surpresa, ele destaca quatro ambientes básicos em que os eventos musicais podem ser tornados previsíveis, conforme exposto na tabela 4:

Tabela 4 – Ambientes favoráveis ao estabelecimento de previsibilidades (HURON, 2006)

<i>Esquemática</i>	Conformidade com esquemas existentes: sistema tonal (cadências/esquemas harmônicos, tendências melódicas, resoluções, antecipações, estilo e forma ...)
<i>Dinâmica</i>	Expectativas precisas evocadas pela exposição ao próprio trabalho (repetição temática/motívica/figurativa, ostinatos, sequências ...)
<i>Verídica</i>	Importância da repetição na experiência/apreciação musical ³⁹
<i>Consciente</i>	Inferir eventos musicais futuros por intermédio do pensamento consciente à medida em que a música avança

Da mesma forma, para que ocorram os diferentes tipos de surpresa correspondentes às previsibilidades dispostas na tabela acima, é necessário que se antagonizem/frustrem as descrições que fundamentam cada um desses ambientes. Reconhecendo a necessidade de mais pesquisas, Huron sugere que as experiências subjetivas determinantes para o estabelecimento das expectativas como incerteza, tendência, estabilidade, mobilidade, fechamento e emoção decorrem da interação de três bases psicológicas exibidas na tabela 5:

Tabela 5 – Bases psicológicas determinantes no estabelecimento ou supressão de expectativas (HURON, 2006)

“Aprendizado estatístico” (<i>Statistical learning</i>)	É esperada a ocorrência do mais frequente evento passado devido à exposições prévias a ele (ou é esperado que dois ou mais eventos sejam correlatos com base no mesmo princípio)
“Efeito de Previsão” (<i>Prediction effect</i>)	A tendência de experimentar um estímulo <i>previsto</i> como positivo e um estímulo <i>não previsto</i> como negativo
“Má atribuição” (<i>Misattribution</i>)	Quando a emoção evocada pela previsão acertada é tipicamente mal atribuída ao próprio estímulo

³⁹ Huron considera que a música é extremamente repetitiva em comparação com outros estímulos que fazem parte de nossas vidas e que uma das chaves para manter um padrão na memória de curto prazo é a repetição. A repetição musical agiria, assim, como uma forma involuntária de memorização consciente. Diante disso, tornar uma obra musical previsível veridicamente envolve ouvi-la muitas vezes.

A interação entre os fenômenos exibidos na tabela 5 explicaria o fato de gostarmos mais de determinados esquemas musicais. Por exemplo, segundo Huron, uma cadência autêntica perfeita proporcionaria uma resposta emocional positiva devido ao fato de esta estrutura fornecer subsídios para previsões mais acuradas e que isso é indevidamente atribuído (má atribuição) ao próprio estímulo. Dessa forma, o fato de gostarmos (resposta emocional positiva) de uma cadência perfeita deveria ser “creditado” a um efeito de previsão resultante de um aprendizado estatístico com esse esquema e não à própria cadência. Em outras palavras, a resposta emocional positiva proporcionada pela previsão acertada de uma resolução de tensão proporcionada por uma cadência perfeita (a cadência “facilita” a previsão do “quando” e do “que”) seria uma má-atribuição a esse estímulo, pois, na verdade, o fato de podermos antecipá-la se deve a um aprendizado adquirido a partir de suas várias recorrências anteriores (aprendizado estatístico).

Diante de todo o exposto, buscamos sugerir neste capítulo uma forte relação simbiótica cíclica no processo de conceptualização incorporada que compõe o núcleo dos processos de apreciação e composição musicais. Nesse sentido, categorizar implica nos situarmos enquanto seres biológicos-culturais criativos que, à todo momento, reavaliam as metafóricas fronteiras dos esquemas que habilitam a produção de sentido de nossas experiências. O tópico seguinte buscará "fusionar" os vários conceitos até aqui analisados – conceptualização metafórica incorporada, categorização, criatividade, expectativa, emoção e prazer – sob os pressupostos de uma teoria cognitiva em que o imanente caráter dinâmico “em tempo real” de nossas experiências fenomenológicas com os sons pode ser melhor acolhido.

2.6 *CONCEPTUAL BLENDING THEORY*: EIXO DE ARTICULAÇÃO CONCEITUAL

Todos os conceitos teóricos abordados nesta pesquisa serão acomodados na estrutura do sistema composicional proposto sob os pressupostos da *Conceptual Blending Theory* – “Teoria da Mistura Conceitual” (doravante CBT) – proposta pelos linguistas e cientistas cognitivos Gilles Fauconnier e Mark Turner. Ou seja, toda a engrenagem conceitual deste sistema funcionará de acordo com as prerrogativas e conceitos sugeridos na teoria em questão. Por esse motivo, dedicaremos maior atenção a essa teoria comparativamente às demais, tendo a plena consciência de que, apesar de a *Conceptual Metaphor Theory* (doravante CMT) enquanto teoria da cognição possuir pressupostos similares, vislumbramos

na CBT atributos mais alinhados aos objetivos perseguidos neste trabalho. Em resumo, consideramos a CMT e a CBT se debruçam sobre as mesmas questões. Para o escopo deste trabalho, o que torna adequado diferenciá-las é a perspectiva assumida no entendimento de seus conceitos estruturais, sobretudo quando relacionados às particularidades do compor aqui defendido.

2.6.1 Princípios gerais

Agres e Wiggings (2015) sustentam que o aprendizado de mecanismos e representações do conhecimento é essencial para o processo de estruturar e combinar informações. O conceito de *esquema* é um exemplo disso. Esses blocos de conhecimentos prévios podem ser relacionados entre si de forma a gerar novas informações, sendo esses produtos da imaginação que descrevem e denunciam a criatividade humana. Arthur Koestler, por exemplo, descreve a criatividade como uma bissociação (*bisociation*): a interconexão de duas habilidades ou matrizes de pensamento não relacionadas previamente (KOESTLER, 1964). Apesar de Fauconnier e Turner reconhecerem a sugestão de Koestler de considerar a criatividade como um produto da relação entre domínios diversos, para os autores, Koestler não descobriu que os processos mentais envolvidos nos casos mais surpreendentes e criativos são os mesmos envolvidos no pensamento ordinário que compõem as experiências do dia a dia. Essa ideia central forma o alicerce da CBT, cuja "rede de integração" básica é descrita pelos autores a seguir:

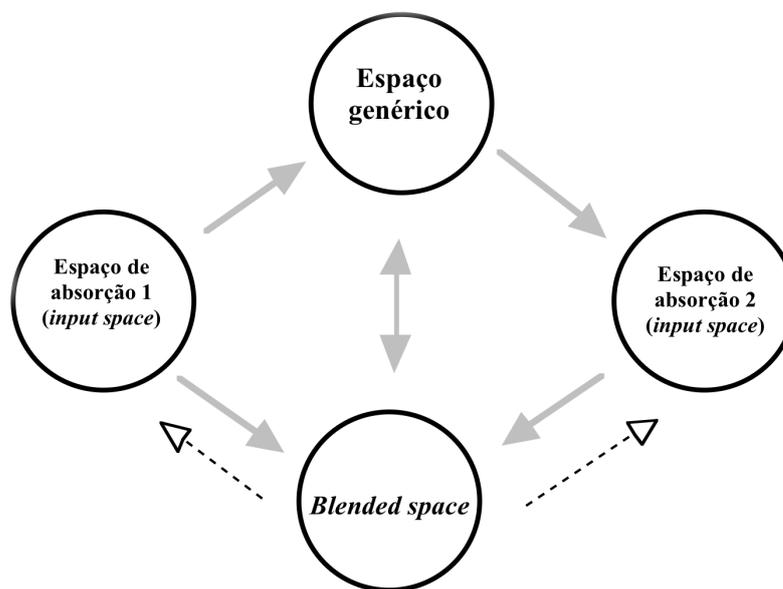
Na mistura conceitual, estrutura é projetada seletivamente dos espaços mentais de “absorção” para um espaço “fusionado” que também desenvolve sua própria estrutura emergente. No processo, um mapeamento parcial é construído entre os espaços de entrada. Esse mapeamento é dinâmico. Uma “rede de integração conceitual” consiste em espaços de absorção, no espaço fusionado, em um espaço genérico e em suas conexões. Desenvolvemos simultaneamente um mapeamento entre duas entradas e um espaço genérico que contém a estrutura que se aplica a ambos.⁴⁰ (FALCONNIER; TURNER, 2000, p. 288)

Segundo os autores, o *blending* possibilita que espaços mentais, antes incompatíveis e não conectados, possam ser naturalmente amalgamados e, assim, produzam novos e criativos

⁴⁰ In conceptual blending, structure is selectively projected from “input” mental spaces to a “blended” space that also develops its own emergent structure. In the process, a partial mapping is constructed between the input spaces. That mapping is dynamic. A “conceptual integration network” consists of the input spaces, the blended space, a generic space, and their connections. We develop simultaneously a mapping between two inputs and a generic space that contains the structure applying to both of them.

padrões de pensamento. Fauconnier e Turner defendem que essa seria uma habilidade básica humana: um item “de série” incrustado na forma como pensamos e que invade, conseqüentemente, todas as áreas do conhecimento e seus respectivos produtos (arte, matemática, educação, sexualidade, etc). Eles afirmam que o processo de *blending* é uma prerrogativa biológica, porém influenciada culturalmente em que aprendemos a construir nossos mundos físicos, mentais e sociais. Vejamos, na figura 4, a representação gráfica de uma rede básica de integração:

Figura 4 – *Blending*: rede de integração básica (FAUCONNIER; TURNER, 2002)



Difícilmente podemos separar os espaços mentais que formam os *blends*. Ou seja, nós quase sempre “vivemos no *blend*”. Isso acontece quando vemos palavras escritas no papel e não as suas formas individuais não relacionadas entre si ou quando utilizamos um garfo para comer, usamos um relógio, tocamos piano e etc. Para adquirir essas habilidades, entretanto, foi demandado um grande esforço de construção cognitiva até os três anos de idade. A partir dessa idade (mais ou menos) a criança começa a focar sua atenção em descomprimir os *blends* e manipular independentemente seus espaços mentais e projeções, formando integrações cada vez mais ricas e até criando *blends* de motivação cultural decorrentes de espaços não integrados anteriormente. Apesar disso, o *blending* é de certa forma conservador, já que é trabalhado a partir dos espaços mentais disponíveis para uma pessoa em um dado momento. Eles consideram que o “[...] conhecimento conceitual é desenvolvido passo a passo, através

de uma cascata de *blends* [...] e que “Sólidos *blends* intermediários são necessários antes de que os avançados possam ser criados⁴¹ [...]” (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 392).

Os autores, considerando que uma rede de integração útil e utilizável requer ativações complexas, projeções, *blendings* e descompressões, levantam a seguinte questão: como uma criança faz isso? Parte da resposta inclui o fato de possuímos cérebros poderosos, de estarmos encravados em um mundo rico e de o explorarmos com a assistência da cultura. Além disso, eles destacam dois pontos cruciais que também integram esta resposta: (1) Os seres humanos, diferentes dos outros animais, possuem “[...] poderes fantásticos e equipotenciais de mimetismo”⁴² [...] (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 393). Nós coletamos várias peças de nossa cultura sem saber suas utilidades de conexão. Quando o fazemos, porém, elas encontram seu lugar e as redes são formadas. (2) Nós não aprendemos os domínios da vida separadamente. Em qualquer estágio, a criança está construindo redes de integrações que servem simultaneamente significado, emoção e raciocínio. Assim como a cultura, a criança constrói novos *blends* a partir dos *blends* já existentes.

Essas integrações operam quase sempre em um nível não consciente. Apesar disso, seus produtos (*blends*) são conscientemente manipulados, assimilados e compreendidos facilmente por nós. Outro ponto importante a ser destacado é o fato de o processo do *blending* não ocorrer “do zero”. As culturas se empenham em desenvolver integrações que podem ser manuseadas com relativa facilidade. O *blend* tipicamente não oblitera os espaços mentais de absorção (*input spaces*), mas “[...] fornece um cenário integrado de escala-humana que serve como uma âncora conceitual para a rede conceitual de integração.”⁴³ (TURNER, 2008, p. 13)

O funcionamento dessas complexas redes de integração pode envolver vários níveis, logo, é possível existirem múltiplos espaços mentais de absorção, *blends* sucessivos e *hyper-blends* (e.g. *blends* como espaços de absorção). Em sua maioria, o *blending* é uma invisível atividade não consciente. Segundo eles, provavelmente atuando como um artefato biológico que confere rapidez e efetividade atividades imprescindíveis à sobrevivência.

Fauconnier e Turner reconhecem o fato de o esquema geral do *blending*, apesar de poderoso e de ser uma prerrogativa do pensamento humano, “não explica nada”

⁴¹ [...] conceptual knowledge develops step by step, through the cascade of blends [...]. Firm intermediate blends are needed before the advanced ones can be created.

⁴² [...] fantastic and equipotential powers of mimicry.

⁴³ [...] provides a human-scale, integrated scenario that serves as a conceptual anchor for the conceptual integration network.

(FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 91). É utilizada uma analogia com o campo da química, onde reconhecemos o princípio fundamental de que os átomos se combinam entre si para formar moléculas ao compartilharem elétrons. Sabemos, entretanto, que tal princípio não resolve nenhum problema dessa área, apenas direciona uma investigação posterior que buscará formular perguntas e achar suas respostas. Da mesma forma, eles acreditam que as pesquisas envolvendo o processo do *blending* devem investigar detalhada e sistematicamente as maneiras nas quais esse modelo de rede de integração atua nos diferentes contextos (com suas respectivas crenças, motivações e desejos). Na química, saber que o ouro não enferruja, que o vinagre tem um gosto ácido, que o arsênico é tóxico não é suficiente para explicar a diversidade dos processos que definem esses “sintomas”. Acreditamos, porém, que na música a superfície importa. Importa, porque são esses sintomas (e.g. emoções) que amplificam motivacionalmente nossas experiências musicais subjetivas.

A fim de facilitar o entendimento dos principais componentes e conceitos da CBT, julgamos oportuno apresentá-los por meio de alguns exemplos analisados por Fauconnier e Turner no livro *The Way We Think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities* (2002). Cabe, antes, ressaltarmos algumas questões concernentes a esta pesquisa. A primeira delas nos é lembrada por Seana Coulson e Todd Oakley: a *Conceptual Blending Theory* “[...] freqüentemente apela a exemplos literários [...]”, mas, “[...] em última análise, visa abranger os processos cognitivos subjacentes à construção de significados e não uma teoria da análise literária, *per se*.”⁴⁴ (COUSON; OAKLEY, 2005, p. 25). Logo, os exemplos aqui apresentados neste capítulo – que se utilizam de textos (e não sons) – intentam apenas familiarizar o leitor com os principais conceitos e elementos da teoria, a fim de facilitar o entendimento do funcionamento do sistema composicional proposto. A segunda questão se refere ao grau de especificidade da CBT nos exemplos aqui comentados: devido às particularidades do meio musical, não é possível alcançarmos o nível de detalhamento exibido na análise dos exemplos deste capítulo e nem é essa a intenção deste trabalho. O que buscamos aqui é enfatizar que a alteridade da apreciação musical, tal como no *Blending*, aproxima-se mais de um fenomenológico *insight* global “em tempo real” de construção de sentido e significados do que de uma análise intelectual mediata das relações entre seus componentes metafóricos.

⁴⁴ [...] frequently appeals to literary examples, [...] ultimately [...] is intended to be about the cognitive processes that underlie meaning construction and not a theory of literary analysis, *per se*.

2.6.2 Componentes das redes de integração

2.6.2.1 “O Enigma do monge budista”

Vejamos o enigma proposto por Arthur Koestler em seu livro *The Act of Creation* (*Buddhist Monk riddle*):

Um monge budista caminha subindo uma montanha ao amanhecer e chega no topo ao pôr do sol, lá medita por vários dias até ao amanhecer e começa a sua jornada de volta ao pé da montanha, que ele alcança ao pôr do sol. Não faça suposições sobre seu início, paradas ou sobre seu ritmo [de caminhada] ao longo das viagens. Enigma: Existe um lugar no caminho que o monge ocupa na mesma hora do dia nas duas viagens separadas?⁴⁵ (*apud* FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 39, grifo nosso)

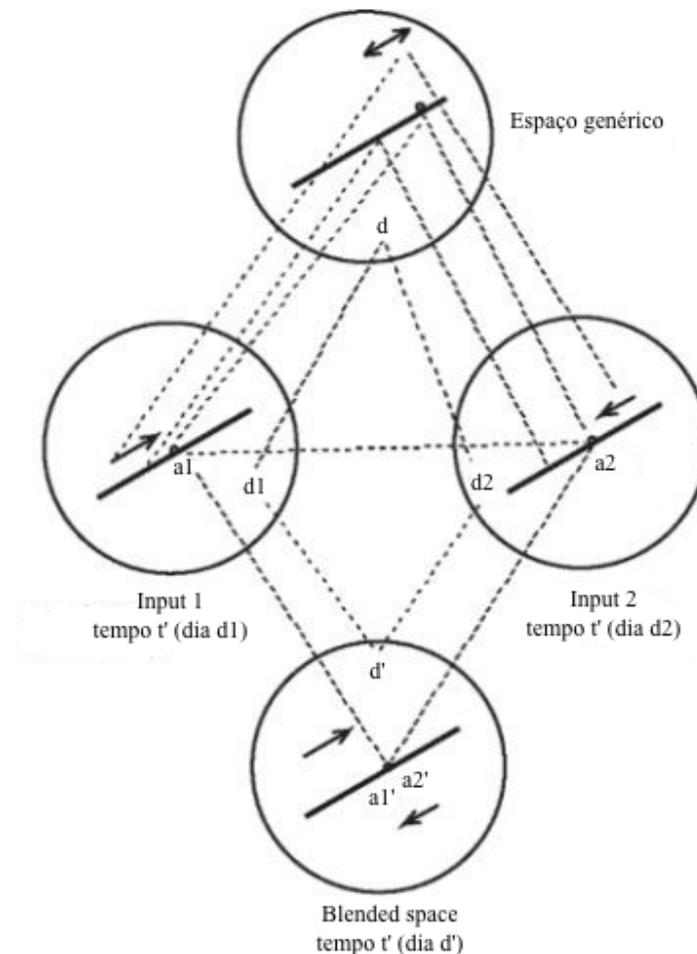
Os autores afirmam que, uma natural solução para esse enigma, envolve a fusão dos espaços mentais das viagens de ida e de volta em um novo espaço mental, permitindo, assim, a formação de um entendimento (estrutura emergente) que possibilitaria **o encontro do monge consigo mesmo**. No *blend*, o “monge da viagem de ida” e o “monge da viagem de volta” começam a caminhar simultaneamente ao amanhecer de um mesmo dia, encontrando-se num determinado local, isto é, o local que é a solução do enigma.

Concluimos, assim, que existe um local do caminho que o monge ocupa na mesma hora do dia nas duas viagens separadas: o local do encontro imaginário do “monge da viagem de ida” com o “monge de viagem de volta”, tendo sido suas jornadas iniciadas simultaneamente (e imaginativamente) em um mesmo dia. Os autores defendem que essa situação, apesar de impossível de acontecer na vida real, nos oferece o *insight* global de que necessitamos, sendo irrelevante sua verossimilidade e, a princípio, seu grau de detalhamento (e.g. “encontraram-se 13:32 a 2,4 km do pé da montanha”). Eles também destacam o fato que essa forma imaginativa de raciocínio ser bastante comum no pensamento humano.

A figura 5 exhibe o gráfico da rede de integração do “enigma do monge budista”:

⁴⁵ A Buddhist Monk begins at dawn one day walking up a mountain, reaches the top at sunset, meditates at the top for several days until one dawn when he begins to walk back to the foot of the mountain, which he reaches at sunset. Make no assumptions about his starting or stopping or about his pace during the trips. Riddle: Is there a place on the path that the monk occupies at the same hour of the day on the two separate journeys?

Figura 5 – Rede de integração: “o enigma do monge budista” (FAUCONNIER; TURNER, 2002)



Ainda utilizando o "enigma do monge budista", isolaremos e comentaremos a seguir os principais elementos constitutivos das redes de integração:

1) Espaços Mentais: segundo os autores, um espaço mental (*mental space*) “[...] consiste de elementos e relações ativados simultaneamente como uma única unidade integrada [...]. São pequenos pacotes conceituais construídos à medida que pensamos e falamos, para fins de compreensão e ação local”⁴⁶ (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 102). São parciais e interconectados entre si. Quando os elementos componentes dos espaços mentais são organizados como um “pacote” (esquema) conhecido (e.g comer, beber, conversar, comprar e vender, etc), dizemos que esse espaço mental é “enquadrado” (*framed*) e que essa organização

⁴⁶ [...] consists of elements and relations activated simultaneously as a single integrated unit [...]. Are small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action.

é um “enquadramento.”⁴⁷ (*frame*). Sobre o funcionamento das estruturas que compõem os espaços mentais, os autores especulam, afirmando que:

[...] nossa hipótese é que, em termos de processamento, os elementos nos espaços mentais correspondem à montagens neurais ativadas e a conexão entre [tais] elementos corresponde a algum tipo de ligação neurobiológica, como a co-ativação. Nesse sentido, os espaços mentais operam na memória de trabalho, mas são construídos parcialmente pela ativação de estruturas disponíveis na memória de longo prazo. Espaços mentais são interconectados na memória de trabalho, podem ser modificados dinamicamente na medida em que o pensamento e o discurso se desdobram, geralmente podendo ser usados para modelar mapeamentos dinâmicos no pensamento e na linguagem⁴⁸ (*ibid.*, p. 102, grifo nosso).

Um espaço mental não necessariamente necessita de um enquadramento organizador (*organizing frame*). A fonte para construir espaços mentais é a experiência imediata: “você ter corrido numa maratona em 2018” configura um espaço mental que se reporta a um evento passado e essa situação pode ser ativada de várias formas, cada qual com uma finalidade distinta. Logo, “Maria não acredita que você correu numa maratona em 2018” ativa o mesmo espaço mental, mas dessa vez para afirmar o que Maria (não) acredita. Ou, “aqui está uma foto de você correndo na maratona em 2018” evoca o mesmo espaço mental para tratar sobre o conteúdo de uma foto. Um único espaço mental pode ser construído a partir de muitos domínios separados, apesar de o enquadramento de espaços mentais ser possível não apenas para espaços individuais, mas também para redes de espaços. Os autores listam como as mais pertinentes características dos espaços mentais: (a) ***o grau de especificidade de seus elementos***: “Antonio José da Silva Oliveira” é mais específico que “filho” que, por sua vez, é mais específico que “homem” que, por sua vez, é mais específico que “ser humano” que, por sua vez, é mais específico que “objeto físico” e assim por diante. Da mesma forma, do mais específico para o menos específico: boxear-lutar-competir; (b) ***o grau de como são enquadrados***: um enquadramento pode ser mais ou menos específico quanto à relação dos elementos contidos nos dois espaços mentais. Quanto à gradação da especificidade de

⁴⁷ Um exemplo seria o enquadramento “Jesus na cruz” que, tal como os esquemas estilísticos, ativa toda uma rede de significações: o rito da crucificação romana (carregar a cruz, chicotadas, sofrimento físico), o Jesus bebê, o Jesus filho de Deus, Maria ao pé da cruz, os momentos da liturgia a que esses eventos se referem. Podemos notar que a ideia de *enquadrar* relaciona-se intimamente com a conexão entre *categorizar* e *narrativizar*.

⁴⁸ [...] our hypothesis is that, in terms of processing, elements in mental spaces correspond to activated neuronal assemblies and linking between elements corresponds to some kind of neurobiological binding, such as co-activation. On this view, mental spaces operate in working memory but are built up partly by activating structures available from long-term memory. Mental spaces are interconnected in working memory, can be modified dynamically as thought and discourse unfold, and can be used generally to model dynamic mappings in thought and language.

elementos que conectam dois espaços mentais, estes podem ser, por exemplo: sem relação; relação entre duas pessoas não nomeadas; relação entre duas pessoas nomeadas; pessoas nomeadas com relação de causa-efeito, e assim por diante; (c) ***nossa familiaridade com o espaço***: espaços podem ser mais ou menos familiares; (d) ***o grau em que é enquadrado***: “[...] aprender um espaço mental é, em alguns casos, aprender o enquadramento que o organiza.”⁴⁹ (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 104); (e) ***o grau em que é atrelado às nossas experiências***: um espaço pode ser mais ou menos conectado às nossas experiências episódicas.

Quanto à topologia dos espaços mentais, os autores afirmam que, geralmente, um espaço mental é organizado em um “enquadramento conceitual” (*conceptual frame*) no qual:

Há uma interação massiva entre gradações, padrões dinâmicos de força, esquemas de imagens e relações vitais, todos eles disponíveis na estrutura conceitual e na cognição humanas. Os seres humanos são configurados para situar e atribuir essas estruturas: Quando vemos ou pensamos em uma cena, não podemos fazê-lo sem uma atenção especial às relações vitais, gradações, dinâmicas de força e esquemas de imagens.⁵⁰ (*ibid.*, p. 104-105)

Utilizando como exemplo o enquadramento conceitual de uma luta de boxe podemos identificar:

Tabela 6 – Enquadramento “luta de boxe”:

Gradações (<i>scales</i>)	o quão forte o lutador bate, o quão rápido a luta termina, etc
Estrutura dinâmica de força (<i>force-dynamic structure</i>)	um braço bloqueia um golpe, o chão impede o lutador de cair mais, etc
Esquemas de imagem (<i>Image schemas</i>)	o ringue de boxe é um contêiner; um soco delinea uma trajetória e um alvo; os dois boxeadores estão em oposição
Funções/Papéis (<i>Roles</i>)	boxeador, juiz, plateia, etc
Causa-Efeito (<i>Cause-Effect</i>)	relação entre soco e nocaute

⁴⁹ [...] to learn a mental space is in some cases to learn the frame that organizes it.

⁵⁰ There is massive interplay among scales, force-dynamic patterns, image-schemas, and vital relations, all of which are ubiquitously available in human conceptual structure and cognition. Human beings are set up to locate and attribute these structures: When we see or think of a scene, we cannot do so without premium attention to vital relations, scales, force-dynamics, and image-schemas.

Mudança (<i>Change</i>)	deterioração do boxeador
Intencionalidade (<i>Intentionality</i>)	objetivo de acertar o oponente
Espaço (<i>Space</i>)	arena de boxe

2) Ligações (*Links*) entre espaços mentais são chamadas de ligações “espaços–externos” (*outer-space*). Estas são comprimidas (ver compressão: p. 59) dentro do *blend* em relações “espaços–internos” (*inner-space*). Ligações correspondem às formas que relacionam diferentes espaços mentais.

3) Mapeamento entre-espaços (*Cross-Space Mapping*): Mapeamentos geralmente parecem como óbvias correspondências que conectam os elementos dos espaços mentais ou, como definem Seanna Coulson e Todd Oakley, um mapeamento entre espaços consistiria no “[...] entendimento de que um objeto ou elemento em um espaço mental corresponde a um objeto ou elemento em outro.”⁵¹(COULSON; OAKLEY, 2005, p. 04). Fauconnier e Turner afirmam que nós fazemos várias tentativas paralelas de encontrar projeções adequadas, mas apenas as aceitas aparecem na rede de integração final. Por esse motivo, muito do trabalho do cérebro é “jogado fora”. Os autores defendem que formação de espaços mentais e a conexão entre eles é um produto da imaginação e geralmente “[...] uma arte altamente criativa.”⁵² (Id, p.105)

O que está contido em um espaço mental pode ser projetado para outro(s) espaço(s) a partir de correspondências entre suas respectivas topologias. Por exemplo, mapear um esquema *source-path-goal* de um espaço mental no esquema *source-path-goal* de outro espaço mental. Da mesma forma, essa projeção pode ocorrer no nível das relações internas dos espaços mentais (Mudança, Analogia, Tempo, Parte-Todo, Causa-Efeito, entre outras).

4) Espaço Genérico (*Generic Space*): mapeia o que há de comum entre os espaços de absorção, reunindo-os em um espaço único (e.g. a viagem dos monges).

5) Blend: desenvolve uma estrutura emergente não contida nos espaços de absorção, mas que, no entanto, guarda uma correspondência dinâmica com estes. Logo, no *blend*, os espaços mentais de absorção tentam alcançar um equilíbrio. São várias as aplicações/objetivos dos

⁵¹ [...] the understanding that an object or element in one mental space corresponds to an object or element in another.

⁵² [...] a highly creative art.

blends como “transferências de emoções”, inferências, raciocínio contrafactual, mudanças conceituais e criatividade na ciência (números complexos), ação integrada e construção de identidade através de compressões, entre outras. Existem alguns fenômenos que contribuem para a formação e execução do *blend*:

Composição (Composition): formam elementos novos a partir dos espaços de absorção, mesmo que nestes não existentes originariamente. No “enigma do monge budista” existe a *composição* de dois viajantes fazendo duas jornadas ao mesmo tempo no mesmo caminho e no mesmo dia, mesmo que cada espaço mental em separado determine apenas um viajante realizando uma jornada de cada vez em dias distintos;

Realização (Completion): No exemplo do "monge budista" a *composição* de dois monges andando em um mesmo caminho e num mesmo dia, transforma-se na *realização* de dois monges caminhando **um para o outro**;

Elaboração (Elaboration): Esse é o ato de “rodar o blend” (*running the blend*), modificando-o imaginativamente. Quando fazemos isso, as ligações com os espaços de absorção são constantemente mantidas, produzindo a compreensão da estrutura emergente (a *elaboração* permitiria o encontro de duas pessoas que na verdade são a mesma pessoa). Fauconnier e Turner ressaltam que todo esse trabalho imaginativo é completamente não consciente. Nós “rodamos o *blend*” para obtermos esse “encontro” de forma a vislumbrar a solução do enigma (o *insight* global). Entretanto, enquanto o processo ocorre, as duas pessoas são projetadas de volta ao “mesmo” local em cada um dos espaços mentais de absorção (*input spaces*). O local do encontro, isto é, a solução do enigma do monge, é projetado de volta para cada um dos dois espaços mantendo, entretanto, suas identidades temporais originais. Logo, a “hora” do encontro no *blend* [Fig.5: *Blended space* - tempo t' (dia d')] corresponde à posição em que o monge separadamente se encontrava nas viagens de ida e de volta [Fig.5: *Input 1* - tempo t' (dia $d1$) e *Input 2* - tempo t' (dia $d2$)]. Em outras palavras, qualquer “local/hora” no *blend* corresponde aos mesmos “locais/horas” nos espaços de absorção.

Parte do poder do *blending* é que sempre há muitas linhas possíveis de elaboração, e a elaboração pode continuar indefinidamente. Podemos rodar o *blend* tanto quanto e por quanto tempo e em quantas direções alternativas nós escolhermos⁵³ (FAUCCONNIER; TURNER, 2002, p. 48, grifo nosso).

⁵³ Part of the power of blending is that there are always many different possible lines of elaboration, and elaboration can go on indefinitely. We can run the blend as much and as long and in as many alternative directions as we choose.

Vejamos a seguir outro exemplo – o "Debate com Kant" – que servirá para analisarmos outros aspectos da teoria não enfatizados anteriormente.

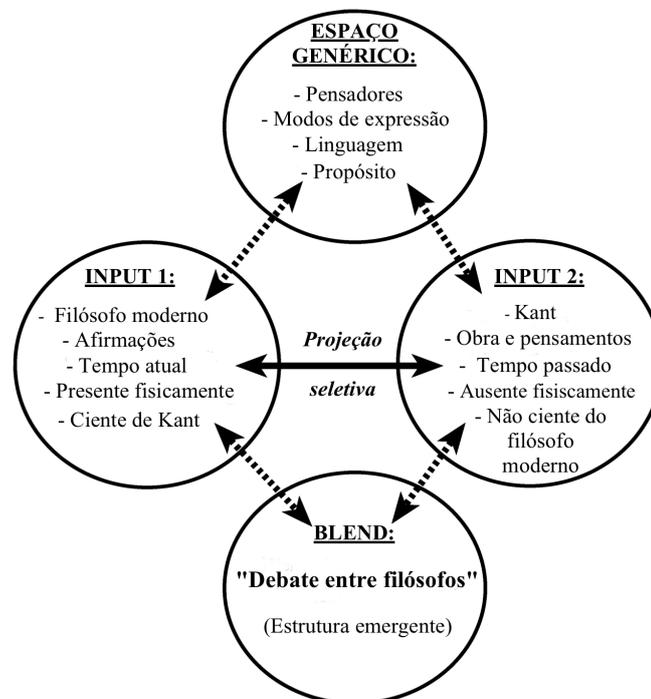
2.6.2.2 “Debate com Kant”

Um filósofo moderno faz a seguinte afirmação:

Afirmo que a razão é uma capacidade de autodesenvolvimento. Kant não concorda comigo neste ponto. Ele diz que é inata, mas eu respondo que isso é uma falácia, na qual ele conta, na “Crítica da razão pura”, que apenas idéias inatas têm poder. Mas eu respondo a isso, e sobre a seleção de grupos neuronais? E ele não dá resposta.⁵⁴ (FAUCONNIER; TURNER, p. 59-60, grifo nosso)

Verificamos que a declaração do filósofo moderno naturalmente aponta um *blend* em que é criada a estrutura emergente de um debate imaginário (e evidentemente inverossímil na vida real) entre um filósofo moderno e o filósofo Immanuel Kant, morto há séculos. Aqui – assim como no exemplo do “monge budista” –, o *blend* personifica um debate entre ideias, porém não requer que acreditemos – de fato – que o filósofo e Kant conversam entre si.

Figura 6 – Rede de integração: “Debate com Kant”



⁵⁴ I claim that reason is a self-developing capacity. Kant disagrees with me on this point. He says it's innate, but I answer that that's begging the question, to which he counters, in Critique of Pure Reason, that only innate ideas have power. But I say to that, What about neuronal group selection? And he gives no answer.

Fauconnier e Turner defendem que *blends* desse tipo são convencionais e geralmente passam despercebidos. Temos assim um mapeamento entre o espaço mental de um professor/filósofo que, consciente das ideias de Kant, discursa no tempo presente sobre suas próprias ideias versus o espaço mental de um filósofo morto, ausente, não ciente do professor, que escreveu suas ideias em livros no passado. A declaração do filósofo moderno nos convida, assim, a compormos (*composition*) um debate em que duas pessoas estão juntas num mesmo espaço-tempo discutindo sobre seus pontos de vista, mesmo que a falta da resposta de Kant às indagações do filósofo moderno nos alerte sobre a inviabilidade de tal acontecimento.

Na tabela 7 a seguir, exibiremos os componentes da rede de integração “Debate com Kant”:

Tabela 7 – Rede de integração: “Debate com Kant” (FAUCONNIER; TURNER, 2002)

Input 1	Filósofo moderno fazendo afirmações no tempo presente (não há debate).
Input 2	Kant pensando e escrevendo no passado (não há debate)
Cross-Space Mapping	Filósofo moderno em uma palestra: falando – linguagem – tempo – vivo – consciente de Kant (vs.) Kant: escrevendo – linguagem – tempo – morto – não ciente do filósofo moderno.
Espaço Genérico	Pensadores, modos de expressão, linguagem técnica, propósito, etc
Blended Space	Os dois filósofos estão juntos em um debate
Pattern Completion	Debate (enquadramento)
Composition	Duas pessoas falando ao mesmo tempo em um mesmo lugar; dois filósofos discutindo e sustentando pontos de vista diversos.
Elaboration	Executar o enquadramento (<i>frame</i>) debate: perguntas e respostas, antecipações, argumentações, emoções (agressividade, defensividade, exaltação, superioridade dos argumentos do professor, validade. O Kant do <i>blend</i> entende a linguagem e a terminologia do filósofo moderno, mesmo que não existente enquanto era vivo

2.6.2.3 “O garçom esquiador”

Fauconnier e Turner afirmam que a integração conceitual é indispensável não apenas para trabalhos intelectuais, mas também importantes para aprendermos padrões de ação corporal. Eles citam o exemplo do “Garçom esquiador” (*The skiing waiter*).

Um aprendiz de esqui encara um declive numa montanha e seu professor o orienta a imaginar que é um garçom segurando uma bandeja com copos e pratos, tomando cuidado para

não derrubá-la no chão. Essa simples ação corporal do ato de “segurar uma bandeja” torna-se um trabalho imaginativo ao ser projetada na atividade de esqui. O professor certamente sabe que, ao carregarmos uma bandeja, nós criamos equilíbrio quando exercemos uma força contrária ao peso da bandeja (com seus respectivos objetos). No esqui, não há bandeja, peso e objetos. Esquiar, entretanto, envolve adquirir a posição corporal mais adequada a possibilitar e otimizar a descida da montanha, o que certamente compreende incorporar a melhor forma de se equilibrar sobre os esquis. Vejamos, na tabela 8, as partes constituintes da rede de integração conceitual do *blend* do “Garçom esquiador”:

Tabela 8 – Rede de integração: “Garçom esquiador” (FAUCONNIER; TURNER, 2002)

<i>Input 1</i>	Garçom, bandeja, equilibrar objetos, estabilidade, atenção
<i>Input 2</i>	Esquiador iniciante, esquis, olhar para a frente, descer montanha, velocidade, posição corporal
<i>Cross-Space Mapping</i>	Garçom – esquiador: segurar bandeja/posição corporal adequada. Mentalmente carregar uma bandeja como forma de adquirir uma posição corporal melhorada
Espaço Genérico	Posição corporal, movimento, equilíbrio, atenção
<i>Blend</i>	Adquirir uma posição corporal “correta” para esquiar (estrutura emergente)

2.6.2.4 “Área de trabalho” do computador (*Computer desktop*)

A tabela 9 exibe mais um exemplo de uma rede de integração: a “área de trabalho” do computador:

Tabela 9 – Rede de integração: “Área de trabalho” do computador (FAUCONNIER; TURNER, 2002)

<i>Input 1</i>	Escritório, mesa de trabalho, objetos reais, ações físicas (pegar, cortar, jogar fora, escolher), pastas, etc
<i>Input 2</i>	Ambiente virtual, “área de trabalho”, ícones, bits/pixels, comandos alfanuméricos, apontar para opções em um menu, folders, não há ações físicas
<i>Cross-Space Mapping</i>	Projetar as atividades de um escritório em um ambiente virtual: levantar, apontar, organizar, descartar, etc
Espaço Genérico	Trabalho, organização, atividades, escritório, objetos, etc
<i>Blend</i>	Usar efetivamente o hardware e software de um computador. Essa forma

	integrada não atua como uma analogia entre os ambientes do escritório e virtual. Possui sua própria coerência e estrutura, ou seja, criou-se uma “nova” atividade integrada <i>computer desktop</i> (estrutura emergente)
--	---

A estrutura conceitual emergente contém vários produtos provenientes de integrações prévias. Seriam exemplos disso o ato de deletar um arquivo no computador e não eliminá-lo permanentemente (a princípio), já que temos a possibilidade de recuperá-lo. Temos também o ato da manipulação do teclado como uma interação entre digitar/escrever e ações e interações que possibilitam as projeções subsequentes como, por exemplo, mesas de trabalho **reais** e ícones **virtuais**.

Da análise dos exemplos até aqui apresentados, podemos destacar três pontos gerais nos processos de *blending*: (1) Impossibilidade não é crucial para o *blend*; (2) Esquemas utilizados para a “conclusão” e para a estrutura emergente no *blend* são experienciais; (3) Os espaços de absorção não determinam a rede de integração, já que as redes imaginativas podem divergir entre si, apesar de apresentarem a mesma “solução” topográfica;

Depois de analisarmos os exemplos do "monge" e de "Kant", podemos destacar duas questões que demonstram o alinhamento dos preceitos da CBT aos objetivos perseguidos na tese. A primeira delas se refere à questão do *insight* global. Acreditamos que a dimensão narrativa da música se relaciona a esse nível de entendimento e não a um processo intelectualizado que persegue um ordenamento linear e causal de eventos na forma de uma história. A segunda diz respeito a podermos vislumbrar nos fenômenos concernentes à CBT (elaboração, realização) uma inclinação à narrativização. Nos dois exemplos, verificamos que as redes de integração analisadas se relacionam com ideias nucleares de enredos como **trajetória** (“monge”) e **oposição** (“Kant”).

2.6.3 Compressão e Relações vitais

Segundo Fauconnier e Turner, o fenômeno da COMPRESSÃO (*Compression*) é fundamental para o processo de integração de espaços mentais através do *blending*. Em outras palavras, os autores consideram ser o *blending* uma ferramenta de compressão por excelência. Seriam dois os objetivos principais da compressão: compreender o significado global de

cadeias difusas de raciocínio lógico e alcançar uma “escala humana” (*human scale*) de entendimento das redes de integração;

Os autores afirmam que a compressão “[...] opera em um pequeno conjunto (abaixo de vinte) de ‘relações vitais’ (*Vital Relations*) enraizadas na neurobiologia humana básica, na medida em que se aplica à experiência humana física e sócio-cultural compartilhadas”⁵⁵ (FAUCONNIER; TURNER, 2000, p. 283, grifo dos autores):

Relações vitais são aquilo pelo qual vivemos, mas são muito menos estáticas e unitárias do que imaginamos. A integração conceitual é continuamente comprimida e descomprimida, desenvolvendo um significado emergente.⁵⁶ (*ibid.*, p. 102)

As relações vitais se aplicam entre espaços mentais e definem suas respectivas topologias internas essenciais. Nas redes de “fusão” (*Blending networks*), relações vitais externas “extra-espaços” (*outer-space*) podem ser comprimidas em relações vitais “intra-espaços” (*inner-space*). Analisaremos a seguir algumas relações vitais e suas principais características:

Mudança (Change): relação geral: idade muda uma pessoa; o tempo transforma uma semente em uma árvore adulta; uma tradução muda um texto, fazendo-o inteligível a quem o lê. Uma relação “extra-espaço” de mudança pode se juntar a uma relação vital de “identidade” (*identity*), podendo ser comprimida em um *blend* numa relação de “singularidade” (*uniqueness*).

Causa-efeito (Cause-Effect): a básica relação *causa-efeito*, tão presente na construção do conhecimento humano, consiste em “quebrar” conscientemente um evento complexo em partes elementares que, separadamente, destinam-se a auxiliar o seu entendimento. Apesar de ser uma grande conquista do pensamento humano, os autores alertam que existe o risco de nós paradoxalmente perdermos o “todo essencial”. Eles reconhecem, contudo, que existem muitas ocasiões em que sequer conseguimos perceber os espaços mentais que as originam, além de seus respectivos mapeamentos seletivos. Em outras palavras, nós “vivemos no *blend*” (*live in the blend*). Seriam os casos relacionados às atividades cruciais à sobrevivência das espécies

⁵⁵ [...] operates on a small (under twenty) of relations rooted in fundamental human neurobiology as it applies to shared physical and sócio-cultural human experience.

⁵⁶ Vital Relations are what we live by, but they are much less static and unitary than we imagine. Conceptual integration is continually compressing and decompressing them, developing emergent meaning as it goes.

como percepção, sensação, excitação, que funcionam como reações e/ou antecipações de ameaças ambientais. Esse *insight* global apresentar-se-ia como um artefato biológico que teria a prerrogativa de preparar o indivíduo para o um cenário desfavorável. Logo, seria uma vantagem evolutiva o fato de nós podermos unir potencial causas a seus efeitos. Isso aconteceu quando, ao longo da evolução, o homem aprendeu que “aquele rugir deve ser um tigre” e que o “tigre provavelmente nos matará”. Evolutivamente, nós construímos o *Blend* de um “rugido assassino”, regido por uma relação vital interna de *causa-efeito*. A integração entre causa e efeito, todavia, envolve operações cognitivas altamente complexas até mesmo para o mais elementar condicionamento comportamental. Eles citam o exemplo de um cachorro condicionado (Pavlov) que saliva ao ouvir um sino, já que em sucessivas ocorrências desse fato, era dado a ele um pedaço de carne. Entretanto, a salivação acontece por causa da carne e não por causa do sino. No último caso, isso ocorre devido à construção do *Blend* “sino-comida” regido por uma relação vital interna que integra a “causa-sino” ao “efeito-comida”. Logo, o cachorro não é estúpido por agir dessa forma; ele só o seria se perdesse a distinção *causa-efeito* e comesse o sino. O *insight* global decorrente dessa integração, apesar de atuar como um mecanismo básico do pensamento não é trivial, pois conseguimos simultaneamente manter os respectivos espaços mentais em separado, ao mesmo tempo em que o *blend* está sendo rodado.

A integração para Fauconnier e Turner “[...] é uma característica central da percepção”⁵⁷ (FAUCONNIER; TURNER, 2000, p.03) que faz com que eventos aparentemente banais como a percepção dos objetos pareçam simples, apesar de serem uma complexa interação entre o cérebro e o meio ambiente (*Eliza effects* – comprimir formas em significados e produtos da imaginação com os processos que os produzem). Nós só integramos causa-efeito do que conseguimos perceber e não podemos ir além disso. Tal integração só não acontece em exceções como dano cerebral, drogas psicotrópicas, entre outras. Na maior parte das vezes, esse é um processo não consciente, isto é, nós conscientemente não percebemos o restante da rede de integração. Eles citam o exemplo da percepção de uma letra preta na manchete de um jornal lido à luz do dia. Nós acreditamos que a percepção dessa letra preta em um papel branco é causada pela luz nela refletida em direção aos olhos e que uma letra preta não reflete a luz. Isso está errado, pois a luz refletida pela letra preta é duas vezes maior do que a luz proveniente do papel branco (ver ZEKI, 1993; HUBEL, 1995). Nós, entretanto, percebemos a letra como “preta” e o papel como “branco”. Nós

⁵⁷ [...] is a central feature of perception.

atribuímos à letra percebida como preta a invariante propriedade “ser preta”, apesar de essa invariância ser resultado de um efeito neurológico. Integramos, assim, o efeito “ser preta” com sua causa real – a luz refletida pela letra em direção aos nossos olhos. O resultado disso é a criação do significado emergente de “preto” ser primitivamente e intrinsecamente uma propriedade invariante da letra.

Outra característica universal de nossa vida perceptiva que decorre da integração causa-efeito é a “Projeção sensorial” (*Sensory projection*). Por exemplo, no caso de uma dor no tornozelo nós a sentimos como se estivesse de fato localizada no tornozelo o que produz uma integração conceitual da causa da dor (problemas no tornozelo) com o efeito (dor), resultando assim na criação do *Blend* “tornozelo dolorido”, mesmo que este não esteja envolvido na integração. Apesar desse incrível artefato adaptativo e biológico proporcionar que a atenção e os devidos cuidados sejam dispensados à recuperação desse membro, existem casos que a integração *Causa-Efeito* ocorre mesmo em casos extremos. Esse seria o caso de um amputado que sente uma dor no tornozelo induzida por meio de eletrodos inseridos diretamente no cérebro (ver BLAKESLEE; RAMACHANDRAN, 1988). Esse indivíduo sente o tornozelo doer, mesmo que conscientemente saiba que não o possui. Quando ocorre uma compressão através do *Blending*, ocorrem dois fenômenos: (1) **Sincopação** (*syncopation*): Algumas relações vitais trazem em si um intervalo, uma expansão ou cadeia de acontecimentos chamadas de *string*. Quando ocorre uma ativação parcial (de alguns pontos apenas) de uma *string*, tem-se a “sincopação”. Consiste em não considerarmos partes significantes de uma relação vital. Exemplo: numa cerimônia de graduação, uma longa cadeia de mudança que ocorre ao longo de 4 anos é comprimida por sincopação – apenas parte desse processo é considerada – comparecer à Universidade, ver os colegas, ouvir um discurso, etc; (2) **Gradação/escalamento** (*scaling*): consiste em reduzir relações vitais de forma a tornar possível as relações entre os espaços mentais. Preserva a topologia do que é comprimido. Na cerimônia de graduação, os quatro anos são reduzidos (*scaled*) ao tempo em que o graduando se dirige ao palco para pegar seu diploma.

Identidade (Identity): Fauconnier e Turner sugerem que identidade (*identity*) talvez seja a mais primordial relação vital numa rede de integração estipulada: uma realização da imaginação. Sem ela, as outras tornar-se-iam sem sentido. Por exemplo, nós conectamos os espaços mentais de um bebê, de uma criança, de um adolescente, de um adulto, em uma integração de identidade pessoal, apesar de suas diferenças, relacionando-a com outras

relações vitais como mudança, tempo e causa-efeito. No exemplo do “monge budista” o “monge da viagem de ida” é idêntico ao “monge da viagem de volta”, apesar de o primeiro ser alguns dias mais velho que o último.

Tempo (Time): relação vital ligada à memória, mudança, continuidade, simultaneidade e não simultaneidade, assim como ao nosso entendimento de causalidade. No “monge budista”, os espaços de absorção estão separados temporalmente, mas no *blend* são comprimidos de forma que seus eventos aconteçam simultaneamente.

Espaço (Space): funciona similarmente à relação vital *Tempo*. Os espaços de absorção, separados fisicamente, são reunidos em um único espaço no *blend*. É o que acontece no “debate com Kant”.

Parte-todo (Part-Whole): para os autores, as integrações *Parte-todo* são mais comuns do que pensamos. Quando apontamos para uma foto em que aparece (apenas) o rosto de Maria, nós dizemos “essa é Maria” e não “esse é o rosto de Maria em uma foto”. Formamos um *blend* projetando a parte mais saliente para definir um indivíduo – seu rosto (*Input 1*: foto) – à pessoa toda (*Input 2*). A conexão da foto e da pessoa é comprimida em *singularidade* no *blend*. Isso acontece da mesma forma com raios-x, pegadas e impressões digitais, dentre outros exemplos. As relações *Causa-efeito* estendem-se, da mesma forma, no *blend Parte-todo*. Por exemplo, no *blend* “Boneco Vodun” queimar (*Causa*) o cabelo (*Parte*) do boneco ocasiona a morte (*Efeito*) da pessoa (*Todo*).

Representação (Representation): “Entramos no ‘mundo das representações’ construindo redes de integração de espaços fusionados [...] Uma entrada corresponde à coisa representada; o outro, ao elemento que o representa.⁵⁸ [...]” (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 97, grifo do autor). Geralmente acontece uma compressão em *Singularidade* desses elementos.

Função/Papel (Role): é uma relação vital direta. Fulano foi *presidente* (função). Funções possuem valores (*values*) não absolutos – podem variar em relação a outros elementos. *Presidente* é uma função para Fulano, assim como um valor para a função *Chefe de Estado*: *Input 1*: Função “Papa”; *Input 2*: Valor “Karol Wojtyla”; *Blend 1*: “Papa João Paulo II”

⁵⁸ We enter the “world of representations” by constructing blended spaces integration networks [...] One input corresponds to the thing represented; the other, to the element that represents it [...].

No *blend* entre todos os Papas anteriores (Papa João XXIII, Papa Paulo VI, Papa João Paulo, entre outros), podemos formar outro *blend* exemplificado na afirmação “O Papa foi Italiano por séculos, mas em 1978 ele foi Polonês pela primeira vez”.

Analogia (Analogy): depende de uma compressão “Papel-Valor” (*Role-Value*). Utilizemos o exemplo anterior do Papa João Paulo II. Adicionemos a rede supracitada: *Input 1*: Função “Papa”; *Input 2*: Valor “Albino Luciano”; *Blend 2*: “Papa João Paulo”. Entre os *blends* 1 e 2, existe uma conexão de identidade entre os respectivos *inputs* “Função”: os Papas João Paulo e João Paulo II são análogos – nós temos duas compressões “Função-Valor” distintas que possuem a mesma “Função” de entrada. Assim, quando, através do *blending*, dois *blended spaces* adquiriram uma estrutura de enquadramento (*frame structure*) em comum, eles estão conectados pela Relação Vital da Analogia. Outro exemplo: *Input A* e *Input 1*: Função “Universidade”; *Input B* e *Input 2*: Valor “Stanford” e Valor “Harvard”; *Blend A/B* e *Blend 1/2*: *Frame* – Universidade Americana; *Role* – Universidade Americana privada de pesquisa científica.

Stanford e Harvard são análogas devido à relação de identidade entre suas “Funções” de entrada.

Disanologia (Disanology): é fundamentada na Analogia. Os autores afirmam que experimentos psicológicos mostram que as pessoas “travam” quando são perguntadas o que diferencia duas coisas extremamente distintas, mas respondem imediatamente quando duas coisas são bastante análogas (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 98). *Disanologia* é geralmente comprimida em *Mudança*. Alternativamente, se existem vários valores para a mesma Função, os valores disanálogos podem ser mantidos separados no *blend*. Exemplo: Na rede de integração “Debate com Kant”, as Funções “Filósofo” dos dois espaços mentais podem ser mantidas separadas no *blend* como “Filósofos em debate”.

Propriedade (Property): é uma relação óbvia: uma xícara azul possui a propriedade azul. Porém, o status mais óbvio de uma relação vital *Propriedade* é uma relação vital *intra-espaços*. No *blend* da xícara azul, a xícara é intrinsecamente azul (mas não “é”, de fato, azul, nós a **percebemos** como sendo azul – um fenômeno da física relacionado com a refração da luz). O *blending* geralmente comprime uma relação *extra-espaços* (entre os espaços de absorção) em uma relação de *Propriedade* no *blend*. Exemplo: relações *extra-espaços* *Causa-Efeito* entre os *inputs* podem ser comprimidas em relações de *Propriedade* no *blend*. Um

“casaco quentinho” é a causa de você estar aquecido (efeito), mas a propriedade “quente” não está presente no espaço mental do casaco (isto é, o casaco não é quente por si só). No *blend*, entretanto, o casaco possui a *Propriedade* “quente”.

Similaridade (Similarity): é uma relação vital *intra-espaços* que relaciona elementos com suas propriedades em comum. As analogias *extra-espaços* entre os *inputs* são comprimidas em *Similaridade* no *blend*. A direta percepção de similaridade, segundo os autores, é uma redução a uma “escala humana” de entendimento.

Categoria (Category): é uma relação *intra-espaços* similar à *Propriedade*. As relações “extra-espaço” entre um patógeno biológico e um destrutivo, invisível e indesejado software são comprimidas na categoria “Vírus” no *blend* “Vírus de computador”. Em outras palavras, no *blend* o programa de computador é um vírus.

Intencionalidade (Intentionality): *Intencionalidade* acoberta várias relações vitais que se relacionam à esperança, desejo, vontade, medo, crença, memória, entre outras atitudes mentais. Assim, podemos dizer que “ele morreu” ou que “o câncer o matou”, no entanto, a última declaração adiciona intencionalidade à morte. No *blend* “Debate com Kant” não há apenas o conhecimento de fatos, mas também competição, desejo, medo, esforço, etc.

Singularidade (Uniqueness): várias relações vitais podem ser comprimidas em “Singularidade” em um *blend*. Vejamos um exemplo a seguir em que esse fato pode ser verificado.

Relações vitais em atuação: o caso do “antílope consciente”

Logo abaixo, vemos um trecho de uma matéria do jornal *New York Times* do dia 24 de dezembro de 1996:

[...] o antílope corre tão rápido como o faz, porque está sendo perseguido por fantasmas – os fantasmas de predadores do passado. . . Como os pesquisadores começaram a ver, esses fantasmas parecem estar cada vez mais em evidência, com estudos de outras espécies mostrando que, mesmo quando os predadores desapareceram há centenas de milhares de anos, suas presas podem não os ter esquecido.⁵⁹ (*apud* FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 115)

⁵⁹ [...] the pronghorn runs as fast as it does because it is being chased by ghosts— the ghosts of predators past. . . As researchers begin to look, such ghosts appear to be ever more in evidence, with studies of other species showing that even when predators have been gone for hundreds of thousands of years, their prey may not have forgotten them.

Na rede de integração que forma o *blend* do antílope (*Antilocapra Americana*) “consciente”, temos os seguintes componentes (tabela 10):

Tabela 10 – Rede de integração: “Antílope consciente” (FAUCONNIER; TURNER, 2002)

Input 1	“Antílope moderno”: uma compressão de toda a sua espécie em <i>singularidade</i> , isto é, um único antílope moderno que corre rápido, apesar de não existirem mais predadores pré-históricos implacáveis no seu tempo
Input 2	“Antílope pré-histórico”: uma compressão de toda a sua espécie em <i>singularidade</i> , ou seja, um único antílope pré-histórico que corre rápido, porque existem os predadores implacáveis de seu tempo
Cross-Space Mapping	Conexão de relações vitais de <i>tempo</i> e <i>causa-efeito</i> extra-espacos comprimidas internamente no <i>blend</i> como a “memória” do antílope. A relação vital entre-espacos <i>mudança evolutiva</i> (correr rápido) que permitiu que os antílopes não fossem comidos por predadores é comprimida em <i>mudança por aprendizado</i> no <i>blend</i>
Blend	Os dois antílopes foram comprimidos por <i>identidade</i> em um único antílope que corre rápido dos “fantasmas” dos implacáveis predadores pré-históricos porque “ se lembra ” deles e, por causa disso, não desaprende a correr rápido

2.6.4 *Blending*: “repensar” a metáfora (?)

Nesse tópico, buscaremos justificar a escolha da CBT como estrutura central do sistema composicional proposto, tentando demonstrar o porquê de seus pressupostos se adequarem de maneira mais conveniente aos objetivos da pesquisa. Cabe ressaltar que esse tópico, em alguns pontos, exibe certas “reivindicações” de Fauconnier e Turner acerca de uma melhor adequação de sua teoria sobre a CMT que, entretanto, não correspondem ao assumido nesta pesquisa. Entendemos que ambas falam sobre os mesmos fenômenos. Ou seja, não importa se falamos em *mapeamento*, *projeções*, *blending*, *espacos mentais*, *redes de integração*, etc. Acreditamos que, num sentido amplo, todos esses termos se referem aos mesmos processos de significação metafórica tão presentes em nossas vidas.

Fauconnier e Turner defendem, comparativamente à teoria do mapeamento entre domínios, que o *blending* é, de certa forma, “repensar” (*rethinking*) a metáfora. Para tanto, eles exemplificam a metáfora TEMPO COMO ESPAÇO (*Time as Space*) tão presente em nossas vidas sob os pressupostos da CBT. Os autores advogam que esta teoria fornece um

entendimento mais rico e profundo sobre os processos subjacentes de formação das metáforas. Para tanto, alguns pontos-chave e princípios foram ressaltados:

Redes de integração (*Integration networks*): produtos conceituais não se originam de um único mapeamento. Envolvem vários espaços mentais e mapeamentos em elaboradas redes de integração construídas por meio de princípios gerais e abrangentes.

Pavimentação e modelamento (*Cobbling and sculpting*): redes de integração não são construídas “na hora” (sem prévio planejamento) nem são estruturas convencionais pré existentes. Culturas constroem redes de integração, além de técnicas para construir determinadas redes que são transmitidas através das gerações. Apesar disso, as pessoas são capazes de inovar em contextos particulares nesse processo.

Compressão (*Compression*): Uma recente conclusão nos estudos envolvendo mapeamentos. Redes de integração alcançam compressões sistemáticas e a habilidade de nós utilizarmos técnicas de compressão e descompressão nos possibilita trabalhar de uma só vez em elaboradas redes de integração.

Inferência (*Inference*): No *Blended space* é comum que as inferências *source-domain* sejam violadas, devido ao fato de existirem diferenças na topologia dos espaços mentais de entrada. Logo, nem tudo será projetado no *Blended space*.

Estrutura emergente (*Emergent structure*): A capacidade de o *Blended space* formar “novos” significados não presentes nos espaços mentais de entrada.

Blending de escopo duplo (*Double-scope blending*): Sustenta as várias espécies de integração conceitual, previamente consideradas como fenômenos e/ou operações mentais separadas – categorizações, enquadramentos, metonímias, metáforas, entre outros – provêm da básica habilidade humana (e regida pelos mesmos princípios gerais e abrangentes) do *Double-scope blending*.

A fim de repensar o conceito de construção metafórica, eles defendem o fato de o *blending* de escopo duplo envolver mapeamentos e ligações entre mais de dois espaços, além de envolver a formação de uma estrutura emergente nas redes de integração. Outro ponto importante sugerido é que um mapeamento aparentemente não problemático não explica, por si só, a complexa estrutura emergente de uma rede de integração, além dos dados que a expressam. Consideremos a frase “Três horas se passaram e então ele jantou”. De acordo com

Steve Larson e Mark Johnson, esse seria um exemplo da metáfora do “tempo movente”. Faulconnier e Turner, entretanto, alertam que não foram meramente projetadas unidades de medida sobre o tempo, mas essas medidas adicionalmente se **tornaram** (*blend*) objetos moventes. Isso ocorre, pois, no domínio do espaço, uma unidade de medida não é um objeto que se move, ou seja, são objetos incompatíveis.

Logo, o que para Larson é uma consequência das três “incorporações” comentadas no capítulo 2, para Fauconnier e Turner provém de um processo geral e abrangente do pensamento humano – o *blending*. Nesse caso especificamente, eles sustentam que, nesse *blend*, nós projetamos em uma experiência temporal, tanto a unidade de medida quanto o movimento do objeto no domínio do espaço. Logo, a noção de horas como simultaneamente objetos moventes e unidades de medida, anteriormente noções incompatíveis, tornam-se “normais” e aceitáveis na estrutura emergente do *blended space*.

Uma questão relevante seria o fato de o processo do *blending* tornar natural e possível a integração entre espaços mentais incompatíveis se analisados sob uma perspectiva lógica. Os autores sugerem que a topologia da construção da metáfora do tempo é fundamentalmente incompatível com objetos se movendo no espaço de várias maneiras, apesar de não o ser no *blend*.

Para nossa pesquisa, um pequeno detalhe na interpretação desses mapeamentos que pode, inclusive, passar despercebido faz toda a diferença para nossos objetivos. Na CBT, o tempo **É** espaço, apesar de Fauconnier e Turner ressaltarem a incompatibilidade “lógica” dessa relação. Em outras palavras, para nós o tempo na música não é uma impossível abstração intelectual **TEMPO COMO ESPAÇO**, mas é vivido (experienciado) como **SENDO ESPAÇO** de uma maneira tão fusionada que sequer percebemos tal incompatibilidade. Cabe ressaltar que não estamos defendendo que a CMT desconsidera tal relação, apenas que o núcleo da CBT diz respeito ao caráter de **normalidade** com que aceitamos e vivenciamos/incorporamos muitas das incompatibilidades/impossibilidades “lógicas” que fazem parte dos processos de nossos processos de significação metafórica, sobretudo na música. É sobre essa ótica de **normalidade** que queremos enxergar as relações entre os esquemas musicais exploradas nos processos e estratégias composicionais aqui propostos. Queremos que tais diálogos sejam tão naturais que sequer percebamos a distância entre seus respectivos mundos.

Diante do exposto, aqui se defende que a apreciação musical é precipuamente um fenômeno de acomodação das experiências subjetivas, portanto prescinde de

intelectualizações conceituais para que se produzam sentido e significado. Daí se justifica a escolha do *blending* enquanto teoria de articulação dos conceitos trazidos pela pesquisa: consideramos que a teoria enfatiza os *insights* globais (muitas vezes não conscientemente alcançados) – condizentes com a experiência fenomenológica da apreciação musical – como parte imprescindível no processo de significação metafórica e, principalmente, que as eventuais incompatibilidades entre seus componentes não desabilitam a produção de sentido. Logo, na utilização desse modelo como estrutura do sistema composicional proposto, reconhecemos também que a integração *blending*-música pode servir como uma “ponte” de interligação do pensamento analítico passo a passo com os *insights* globais condizentes com o processo de atribuição de sentido musical.

Em resumo, no âmbito composicional, defendemos que a criação de ambientes musicais que fomentem intencionalmente a fricção entre esquemas e estilos musicais distintos pode privilegiar/maximizar a ocorrência do processo do *blending*. Tal processo, por sua vez, estimula que o ouvinte vivencie novas experiências musicais ao instigar a construção de novas perspectivas de interpretação, a partir da reconceituação de esquemas previamente conhecidos, porém muitas vezes não relacionados entre si.

Evidentemente, estamos defendendo uma perspectiva composicional que não ignora a multiplicidade de manifestações artísticas do século XXI. Nossa visão tenta responder a tal pluralidade, reconhecendo sua importância e tentando utilizá-la como combustível para os processos criativos. Nessa empreitada, buscaremos trazer para o primeiro plano uma macro-estrutura conceitual (sistema composicional) em detrimento de um pensamento interno de atributos e relações musicais para o processo de pensar, estruturar e compor música. É pensar a composição musical como um campo de experiências como outro qualquer, mas que, porém, se esforça em considerar a cultura de cada indivíduo. Todos nós temos **nossos** esquemas. O que o trabalho intenta é aproximar nossos “contêineres” estilísticos, ao ponto em que seja normal não percebermos suas fronteiras.

3 *MÚSICA COMO NARRATIVA*

Neste capítulo, faremos uma contextualização dos elementos relacionados à interação entre música e narrativa, seguindo por três caminhos: (1) fazer um panorama no campo da narrativa literária a fim de identificar seus elementos básicos (e que justificam a utilização do termo *narrativa* neste trabalho), (2) realizar uma breve revisão bibliográfica sobre as pesquisas sobre narrativa musical em que são apontados seus problemas e potencialidades para, finalmente, (3) apresentar nossa concepção sobre a relação entre música e narrativa.

Reconhecendo a problemática associação de sons *per se* e o desvelamento de estruturas narratológicas, mas vislumbrando, contudo, a narrativização como um natural processo incorporado de significação e compartilhamento de nossas experiências no mundo, nesse tópico levantaremos e discutiremos algumas questões concernentes, além de propormos alternativas de narrativização mais pertinentes às imanências e limitações referenciais da música. Para isso, entretanto, é conveniente que selecionemos alguns constructos básicos que povoam a literatura da narrativa literária e da narrativa musical como um pré-requisito para uma discussão sobre o conceito de *música como narrativa* defendido neste trabalho.

3.1 NARRATIVA LITERÁRIA E MUSICAL: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

3.1.1 Elementos constitutivos e contextualização

Jean-Jacques Nattiez inicialmente endereça que, se “[...] a noção de narrativa está em primeiro lugar construída sobre práticas verbais, seria necessário começar pela tentativa de definir o que é uma narrativa literária [...]”, ou seja, “[...] não podemos abordar a questão da narratividade na música sem tomar a narrativa literária como ponto de referência.”⁶⁰ (NATTIEZ, 1990a, p. 241). Para Robert Hatten (1991), a narrativa literária assume duas noções fundamentais: a **história** (*tale*) e o **contador** (*teller*) que podem ser compartilhadas pela música: (1) sequências de eventos musicais podem sugerir um enredo ou estória e o (2) contador pode assumir a função de narrador (persona) implícito. Além de simplesmente considerar apenas um enredo/história, Nattiez acredita em um “fio” (*thread*) narrativo em que

⁶⁰ [...] the notion of narrative is in the first place bound up with verbal practices, it would seem necessary to begin by attempting to define what a literary narrative is. [...] we cannot tackle the question of narrativity in music without taking literary narrative as a point of reference.

o narrador (escritor/compositor) não sinaliza diretamente uma história, mas apenas um traço de suas intenções a partir das quais o leitor/ouvinte constrói suas próprias relações causais (NATTIEZ, 1990a, p. 243).

Na música, esse processo de completar as lacunas funcionaria como um modo narrativo de apreciação. Nattiez assim considera que existe um impulso narrativizador no ato de reconhecermos retornos e resoluções, de termos expectativa, que busca ser satisfeito através de palavras, mas não é da natureza da música nos dizer quais são, especificamente, esses conteúdos. Ou seja, a narrativa não está **na** música, mas nos enredos imaginados e construídos pelos ouvintes a partir dos objetos funcionais identificados nas experiências musicais:

Eu tentei, de fato, em si própria, e em oposição a muitos enunciados linguísticos, [dizer que] a música não é uma narrativa e que qualquer descrição de suas estruturas formais em termos de narratividade não passa de metáfora supérflua. Mas se alguém é tentado a fazê-lo, é porque a música compartilha com a narrativa literária o fato de que, dentro dela, os objetos se sucedem: essa linearidade é, portanto, um incitamento a um fio narrativo que narrativa a música. Como possui certa capacidade de evocação imitativa, é possível imitar a aparência de uma narração sem nunca conhecermos o conteúdo do discurso, e essa influência dos modos narrativos pode contribuir para a transformação das formas musicais. Mas o compositor é um ser imerso em sua cultura. Com os meios específicos da música e sem necessariamente tentar 'relacionar algo', o compositor pode procurar apresentar-nos, na música, uma atitude que é então responsabilidade da exegese histórica e cultural interpretar.⁶¹ (*ibid.*, p. 257, grifo nosso)

Nattiez entende, assim, que o ímpeto que promove um modo de interpretação narrativo na música relaciona-se intimamente com o encadeamento linear dos eventos, tal como se apresenta nas narrativas literárias. Ou seja, essa linearidade convidaria o ouvinte a vislumbrar um "fio narrativo" na apreciação que, por sua vez, possuiria a prerrogativa de "narrativizar" os sons experienciados⁶².

⁶¹ I have tried, in fact, in itself, and as opposed to a great many linguistic utterances, music is not a narrative and that any description of its formal structures in terms of narrativity is nothing but superfluous metaphor. But if one is tempted to do it, it is because music shares with literary narrative that fact that, within it, objects succeed one another: this linearity is thus an incitement to a narrative thread which narrativizes music. Since it possesses a certain capacity for imitative evocation, it is possible for it to imitate the semblance of a narration without our ever knowing the content of the discourse, and this influence of narrative modes can contribute to the transformation of musical forms. But the composer is a being immersed in his or her culture. With the specific means of music and without necessarily trying to 'relate something', the composer can aim to present to us, in music, an attitude which it is then the responsibility of historical and cultural exegesis to interpret.

⁶² Nesse ponto, abrimos um parêntese para ressaltar que Nattiez indiretamente sinaliza que a questão da linearidade – **indispensável** no nível de reconstrução da *história* (*story*) – aponta para uma cisão entre os objetivos e imanências das narrativas literárias e musicais. Isto é, a noção de história (literária), enquanto

Hatten aponta um problema da associação história-narrador, ao afirmar que “[...] muitas vezes, uma sequência de estados emocionais, em vez de eventos referenciais, parece ser primária.”⁶³ (HATTEN, 1991, p. 75). Daí, origina-se sua noção de *gênero expressivo* (*expressive genre*) que consiste em um amplo campo tópico que organiza os estados emocionais em uma obra musical. Ele propõe uma teoria semiótica da “marcação” (*markedness*) e “correlação” (*correlation*) em que oposições identificadas em uma obra (e.g maior/menor) correlacionam-se com significados extra-musicais (e.g *não trágico/trágico*). Michael Klein, no entanto, adverte que as diferenças culturais encerram em si a prerrogativa de relativizar tais oposições, sendo “[...] um erro concluir que, uma vez que encontramos uma oposição na música que apóia um significado, de alguma forma provamos uma interpretação.”⁶⁴ (KLEIN, 2004, p. 27). Klein, porém, concorda e assume a descrição de estados expressivos evocados pela música e as maneiras que seus desdobramentos implicam uma narrativa.

Marie-Laure Ryan afirma que “A capacidade de criar um mundo, ou mais precisamente, de inspirar a representação mental de um mundo, é a principal condição para que um texto seja considerado uma narrativa.”⁶⁵ (RYAN, 2013, p. 363–364). Reconhecendo a dificuldade de definir “mundo”, ela propõe que esse termo engloba simultaneamente componentes⁶⁶ **estáticos** (precedem a história) e **dinâmicos** (capturam o desenrolar dos eventos):

Componentes estáticos: inventário de “existentes” (*existents*: eventos, coisas que existem, coisas que acontecem) compreendendo: (a) tipos de espécies, objetos e instituições

entidade anterior (preexistente) à reconstrução interpretativa acionada pelo discurso do narrador, só é possível pela ordenação linear e pelas relações de causa e efeito (noção de linearidade) percebidos nos eventos. Assumindo tal realidade, o conceito de *música como narrativa* propõe que a possibilidade de um tempo musical *múltiplo* (Temporalidade: item 4.2) ressalta uma diferença capital entre as narrativas musicais e literárias, sinalizando a necessidade de distinguirmos seus objetivos e suas possibilidades de reconstrução interpretativa. Em resumo, a noção de (aquela determinada) *história* não pode ser construída pela interpretação de sons não referenciais.

⁶³ [...] often a sequence of emotional states, rather than referential events, appears to be primary.

⁶⁴ [...] a mistake as well to conclude that since we find an opposition in the music that supports a meaning, we have somehow proved an interpretation.

⁶⁵ The ability to create a world, or more precisely, to inspire the mental representation of a world, is the primary condition for a text to be considered a narrative.

⁶⁶ Sugerimos que os componentes que compõem a noção de “mundo” de Ryan podem ser adequadamente adaptados para conceituar “história” (*story*) em narrativas musicais. Assim, Inventário pode ser relacionado a gestos, frases, melodias, etc; Folclore a esquemas estilísticos; Espaço à forma. Conjunto de leis naturais, regras e valores sociais a estratégias e processos composicionais. Quanto aos componentes dinâmicos, podemos relacionar os “eventos físicos e mentais” de Ryan à instabilidade/incongruência promovida pela fricção entre esquemas musicais perseguida nesta tese que provoca uma dissociação entre agentes e seus ambientes/valores de origem – o que, por sua vez, intenta denunciar uma linha narrativa.

sociais que povoam o mundo da história (*storyworld*) e (b) um elenco de personagens individuais que atuam como protagonistas; folclore relacionado aos existentes (histórias paralelas, lendas, rumores); espaço que apresenta certas características topográficas; conjuntos de leis naturais, regras e valores sociais.

Componentes dinâmicos: eventos físicos que trazem mudanças para os existentes; eventos mentais que fornecem significância aos eventos físicos (motivações, reações emocionais) e que afetam as relações entre os personagens, ocasionalmente alterando a ordem social.

A autora afirma que os **mundos das histórias** (*storyworlds*) podem suportar três relações⁶⁷ com os textos, sendo que a melhor se adequa à particularidade musicais seria a relação “um texto/vários mundos” (*one-text/ many-worlds relation*). Acontece quando o texto é tão indeterminado que pode ser relacionado a várias histórias distintas o que inspira várias e variadas interpretações narrativas.

Mieke Bal (1997) define uma **fábula** (*fabula*) como séries lógicas de eventos (transições de um estado a outro) cronológicos e relacionados entre si que são causados ou experienciados por atores (agentes que performam ações) e a **história** (*story*) como uma fábula que é contada de uma determinada maneira (*discurso*).

Autores como Nattiez não assumem a narratividade em música pela falta de qualidades referenciais. Nesse sentido, não poderíamos comprovar cientificamente que determinada frase, gesto ou componente musical – por si só – se refere a uma pessoa, objeto ou estado afetivo. Meelberg (In ADORNO, 1997) enfatiza que o significado não é inerente ao meio sonoro, mas pode se revelar na relação entre os elementos que o compõem. Uma nota só adquire significado, portanto, no confronto com outras notas, estilos, obras, práticas musicais e fenômenos extramusicais. Meelberg reconhece, por outro lado, um caminho narrativo autônomo para uma composição, criado pelo uso de parâmetros próprios de significação como altura e timbre (*musical actors*). Ele reconhece a impossibilidade de a música ser – de fato – uma narrativa, apesar de entender ser possível narrativizar, em algum nível, qualquer expressão cultural. Isso se materializaria em um processo bidirecional no qual um objeto possui certas potencialidades narrativas que convidam o observador a narrativizá-lo. É o que também nos diz John Neubauer: "Embora a música instrumental seja incapaz de *narrar*, ela

⁶⁷ Ela menciona as relações "um texto/um mundo" (*one-text/ one-world relation*: literalidade) e "um mundo/vários textos" (*one-world/ many-texts relation*: relação típica das tradições orais).

pode *encenar histórias*: pode *mostrar* mesmo que não possa *contar*, mas pode sugerir *enredos*, por exemplo, em termos de temas e desenvolvimento temático.”⁶⁸ (*apud* MEELBERG, 2006, p. 197, grifo do autor)

Meelberg sinaliza o fato de Neubauer admitir que a música pode apenas sugerir uma narratividade sem ser, todavia, uma narrativa. Essa potencialidade à narrativização é também apontada por Nattiez quando os ouvintes imaginam e constroem um enredo (*plot*) de caráter linear através de objetos funcionais com a aparência de uma narrativa sem, no entanto, possuir conteúdos narrativos. (NATTIEZ, 1990a, p. 249). Meelberg assume que tais conteúdos são metaforizações de fenômenos extramusicais como, por exemplo, o elemento articulador central de sua teoria: a noção de **desenvolvimento temporal**, assim como conceitos como *movimento*, *introdução*, *final*, *recapitulização*, etc. Dessa forma, existiriam obras que intencionalmente incentivariam a capacidade do ouvinte para narrativização, denunciando o caráter de construção humana artificial da narrativa. É o que acontece, segundo ele, na música atonal. Esse tipo de música, na falta do sistema teleológico tonal, personificaria essa artificialidade no esforço consciente e intencional do ouvinte em direção à construção de significados. Fabricada pelo ouvinte, esta construção prescinde da aparente naturalidade do movimento causalístico/atingimento de metas inerentes ao tonalismo⁶⁹. Tal perspectiva “artificial” poderia ser adaptada a todos os tipos de música, servindo como um modo consciente e intencional de estruturação conceitual.

Em sentido oposto, Susan McClary (2004) advoga que apenas a música tonal pode ser narrativa, devido ao suporte da harmonia funcional. Tal fato sinalizaria um senso de direção e meta (além de seu desvio e frustração) que possibilitaria a construção de uma história, além de torná-la interessante. Meelberg acredita que essa ideia é um mito, já que a música tonal não é uma construção universal nem tampouco mais ou menos natural do que outras músicas (oriental, atonal e etc). Nesse direcionamento de não universalidade da música, Adorno afirma que o ato de ouvir é socialmente determinado, sendo modificado na medida em que ocorrem essas mudanças culturais (*apud* MEELBERG, 2006, p. 208). Podemos conceituar esse processo como sendo simultaneamente **subjetivo** (no sentido de que cada indivíduo possui a

⁶⁸ Though instrumental music is incapable of *narrating*, it can *enact stories*: it can *show* even if it cannot *tell*, it can suggest *plots*, for instance in terms of themes and thematic development.

⁶⁹ Entendemos que Meelberg não afirma que a música atonal **não** possui metas, mas que o tonalismo – devido a um sistema de regras e convenções esquemáticas compartilhadas por vários esquemas estilísticos – coloca em evidência a questão da meta. Os conceitos de tônica e harmonia funcional, imprescindíveis ao sistema tonal, referem-se, sobretudo, ao afastamento e à aproximação de metas (primárias e/ou secundárias/acessórias).

legitimidade para construir seus próprios significados musicais) e **coletivo** (devido à influência que o meio social exerce na concepção desses mesmos processos).

Meelberg propõe alguns elementos em sua teoria que são proeminentes em sua teoria *tripartite* sobre o processo metanarrativo (*ibid.*, p. 211–217): “sons perceptivos” (*texto*) – “estrutura musical” (*história*) – uma série de eventos musicais logicamente e cronologicamente relacionados que são causados ou experimentados por atores musicais (*fábula*):

Eventos (*events*): elementos imprescindíveis à narrativização, já que fundamentam o *musical tense* (relação entre passado e presente como forma de formar expectativas do futuro) e tornam possível a representação do desenvolvimento temporal. Relacionam-se com o conceito de *encerramento* (*closure*) e *marcação* (*markedness*): o ato de distinguir segmentos musicais que possam ser retidos na memória a fim de serem relacionados entre si, possibilitando assim a compreensão musical.

Espaço/localização (*space/location*): Espaço relaciona-se com a explícita demonstração/manipulação da espacialização (posicionamento). Localização é a colocação implícita dos sons/eventos na composição (profundidade) que não é tematizada nem manipulada;

Ordenamento sequencial; ritmo; frequência (*sequential ordering, rhythm; frequency*): Esses três elementos foram agrupados, pois, para Meelberg, são todos meios de suporte/frustração do desenvolvimento temporal, ou seja, são meios pelos os quais tal desenvolvimento pode ser tanto suportado como frustrado. Enquanto a linearidade e direcionalidade a metas tornam possível a representação do desenvolvimento temporal, é através do ordenamento, ritmo e frequência que essa representação pode ser influenciada. Ordenamento em música seria representado pela sucessão de eventos musicais. Pela manipulação da ordem sequencial, o ritmo ou *pace* musicais podem ser determinados. Logo, pelo ordenamento dos eventos, a música pode “rallentar” ou “acelerar”;

Linearidade; direcionamento a metas (*linearity; goal-directedness*): Esses dois fatores – considerados por ele como a estrutura da narrativa – são acessados ao relacionar uma sequência de eventos a um contexto musical (fator determinante para a expectativa) que, por sua vez, é uma sucessão ou simultaneidade de eventos. Dentro do contexto musical, os eventos podem ser relacionados e avaliados. É dentro desse contextualização relacional que

determinados eventos sobressaem-se (tornam-se “marcados”) em relação a outros. Isso torna possível o afloramento de novos significados musicais. O reconhecimento de contextos musicais que ressaltam a linearidade e direcionamento a metas facilitam o *plotting* (processo ativo em que o ouvinte estrutura a música);

Ator musical/personagem musical (*musical actor/musical character*): O ator é um parâmetro musical (altura, timbre, textura) que causa ou sofre um evento. Quando este se desenvolve, isso acontece através da mudança de valores do personagem musical. O personagem atua como um índice não perceptível ao ouvinte (mudanças “numéricas” na frequência/altura e amplitude/dB) relacionado às mudanças sofridas pelo ator musical. A narrativa é estabelecida através da construção do desenvolvimento dos personagens musicais, tornando possível, assim, a identificação de eventos e o estabelecimento de contextos musicais (ao delinear a gama de parâmetros em que os eventos musicais podem ser valenciados) que denunciam linearidade/direcionamento a metas, fator imprescindível à representação do desenvolvimento temporal;

Focalização (*focalization*): Conceito que envolve a materialização da música – a *performance* musical. Transformação de símbolos/notações e meios de propagação em sons musicais;

Narrador (*narrator*): Não é uma “entidade” e sim uma função postulada em uma obra musical quando se conclui sua potencialidade e propensão à narratividade;

Na elaboração e inter-relação entre os elementos narrativos supracitados, Meelberg sugere como o ouvinte pode compreender música, assumindo uma “estratégia de audição narratológica” (*narrative listening stance*). No depoimento a seguir, o autor expõe a dinâmica desse processo em atuação:

Ao reconhecer um desenvolvimento temporal representado por um ou mais parâmetros musicais de uma obra musical, o ouvinte tem uma pista clara para estruturar a música. Essa compreensão será sempre limitada, no sentido de que a música ainda representa muitos becos sem saída ou anomalias estruturais, que não podem ser conectadas. No entanto, essa incompletude não é necessariamente um resultado negativo da narrativização. Pelo contrário: a compreensão incompleta pode ser um dos motivos pelos quais um ouvinte deseja ouvir novamente um trabalho musical específico. O trabalho permanece fascinante exatamente por causa dessas anomalias,

enquanto a re-audição da música pode levar a uma compreensão narrativa menos limitada da peça.⁷⁰ (MEELBERG, 2006, p. 218)

Esse processo metanarrativo de narrativização não se destina a desvelar a essência/verdade da música. É na incompletude reducionista desse processo dinâmico que o autor reconhece tal impossibilidade. Por outro lado, Meelberg defende que é na interação entre ouvinte e música e não no objeto-música em si que reside o potencial narrativo da música.

3.1.2 Problemas e potencialidades da narrativa musical

Byron Almén (2003), ao realizar um panorama das pesquisas no campo da narrativa musical, identifica três grandes problemas: (1) A relação entre música e narrativa costuma ser considerada problemática ou idiossincrática. Isto é, tendemos a recorrer a interpretações narrativas quando não se aplicam os paradigmas analíticos tradicionais formais, harmônicos e/ou gerais; (2) Narrativa musical tende a ser associada ao programático: títulos evocativos textos dramáticos/épicos ou quaisquer variedades de acessórios/ligações que convidam o ouvinte a ouvir música de uma maneira específica (argumento da *dica verbal*); (3) Narrativa musical é tipicamente entendida como um fenômeno derivativo: suas estratégias formais, matéria subjetiva e metalinguagem crítica são todas aparentemente importadas da literatura ou drama; Aos problemas acima, Almén adiciona argumentos contrários à ideia de uma narrativa musical encontrados na literatura, reunidos e exibidos na tabela 11:

Tabela 11 – Argumentos contrários às narrativas musicais (ALMÉN, 2003)

Narrativa demanda uma separação entre história e discurso, isto é, requer um mecanismo de ordenação pelo qual os eventos musicais individuais podem ser organizados em um todo unificado, prerrogativa que não existe (ou não está consistentemente presente) na música

Sequências temporais, por si só, não constituem uma narrativa musical, elas devem ser

⁷⁰ By recognizing a temporal development that is represented by one or more musical parameters of a musical work, the listener has a clear clue for structuring the music. This comprehension will always be limited, in the sense that the music still represents many dead ends or structural anomalies, which cannot be bound. However, this incompleteness is not necessarily a negative result of narrativization. On the contrary: incomplete comprehension might be one of the reasons a listener wants to listen again to a particular musical work. The work remains fascinating exactly because of these anomalies, while the re-listening of the music might lead to a less limited narrative comprehension of the piece.

<p>suplementadas por uma cadeia de relações causais, porém isso não pode ser estabelecido pela música (argumento da causalidade)</p>
<p>Narrativa requer um narrador situado em um enquadramento temporal passado para organizar o enredo ou história de uma maneira unificada (argumento do narrador). Podemos encontrar narrativa na ausência de um narrador?</p>
<p>Narrativa requer séries explícitas de objetos referenciais para se constituir, porém nós não podemos usualmente determinar <i>a que</i> a música se refere, isto é, o que está agindo ou sendo acionado (argumento da referencialidade)</p>
<p>Se uma narrativa musical não requer pistas verbais, cadeias causais, narrador e objetos referenciais, então não há nada (ou muito pouco) que não possa ser categorizado como “drama”. Em outras palavras, não existe a necessidade de narrativa existir como um tópico em separado (argumento do drama)</p>

Almén responde a esses problemas, apresentando contra argumentações que viabilizam a existência da narrativa musical. Quanto ao argumento da dica verbal, ele menciona que existem dicas **musicais** que podem auxiliar a formação de uma narrativa. Elas aparecem na forma de processos dialéticos como as que envolvem texturas conflitantes, dinâmicas, regiões tonais como ocorre, por exemplo, em uma forma sonata.

Quanto ao argumento da causalidade, ele menciona que existem exemplos na literatura literária que problematizam ou negam a causalidade. Porém, essas dificuldades tanto na literatura quanto na música são suplantadas pelo observador que faz suas próprias conexões entre os eventos. Outra questão é que, enquanto na literatura, existe uma forte expectativa de uma narrativa, na música existe uma grande variedade de estratégias de escuta condizentes com as funções ou configurações de *performance* (música para dançar, música de casamento, marchas, etc).

Quanto ao argumento do narrador, Almén defende que nós podemos encontrar narrativa na ausência do narrador e que este não é imprescindível para promover coerência entre os eventos. Adicionalmente, se a literatura pode se utilizar de uma estrutura

idiossincrática do passado não conectada a um narrador, a música também possui várias maneiras de estabelecer distinções temporais.

Quanto ao argumento da falta de referencialidade na música, Almén se baseia no argumento de acadêmicos como Vladimir Propp, Joseph Campbell, Northrop Frye e Lord Raglan que sugerem que são as relações entre os elementos e não os elementos em si que constituem a fundação de uma narrativa. Dito em outros termos: "Se a análise envolve a determinação de função, independente da referência, a música pode ser organizada como narrativa."⁷¹ (ALMÉN, 2003, p. 11).

Apesar de não considerar que a música seja universalmente um fenômeno narrativo, para Almén, uma música que se aproxima de uma orientação narrativa provavelmente requeriria vários recursos como (1) uma sintaxe que poderia agrupar seus elementos constituintes em relacionamentos dialógicos e/ou conflitantes, (2) a coerência continuada desses agrupamentos ao longo do tempo, (3) um direcionamento teleológico em que ocorra, pelo menos, uma mudança significativa nas relações entre os elementos do início ao fim de uma peça e (4) pré-condições culturais de performance que permita ou convide o ouvinte a ficar atento aos recursos supracitados.

Verificamos que o autor vislumbra uma forte inclinação dialógica no processo de formação narratológica. Isto é, ele entende que “[...] são as relações entre os elementos e não os próprios elementos que formam a base da narrativa.”⁷² (Idem). Álmen fundamenta-se no conceito de “Transvalorização” (*Transvaluation*) de James Jakob Litzka, para situar narrativa musical como um “[...] processo pelo qual o ouvinte percebe e rastreia uma transvalorização culturalmente significativa das relações hierárquicas dentro de um intervalo temporal”⁷³ (*ibid.*, p. 12), sendo “transvalorização” o significado percebido ou concebido pelo ouvinte através de uma reconfiguração de relações sucessivas/simultâneas entre os elementos musicais ao longo de uma sucessão temporal. Nessa acepção, narrativizar denota perceber reversões – **mudanças de relações hierárquicas** (convenções de estilo, validações particulares e predileções interpretativas) – que frustram ou reafirmam uma ordem prevalecente e que levam a uma variedade de resultados, sendo tal processo fortemente

⁷¹ If analysis involves the determination of function, independent of reference, then music can be organized as narrative.

⁷²[...] it is the *relations between elements* and not the elements themselves that are the foundation of narrative.

⁷³ [...] process though which the listener perceives and tracks a culturally significant transvaluation of hierarchical relationships within a temporal span.

dependente de um ouvinte ativo e culturalmente situado. Almén ressalta que essas mudanças envolvem pertinentes atributos de um sistema de signos musicais.

Northrop Frye sugere quatro categorias arquetípicas fundamentais contrastantes que correspondem a elementos pré-genéricos da literatura de forma a compor um enquadramento geral das narrativas, adaptadas por Liszta de forma a se constituírem como arquétipos narrativos e exibidos na tabela 12:

Tabela 12 – Arquétipos narrativos de Northrop Frye

Ênfase na vitória	<i>Romance</i> : vitória da transgressão sobre a ordem
	<i>Comédia</i> : vitória da ordem sobre a transgressão
Ênfase na derrota	<i>Ironia/Sátira</i> : derrota da ordem pela transgressão
	<i>Tragédia</i> : derrota da transgressão pela ordem

Sem nos adentrarmos nas especificidades das categorias acima, ressalta-se que Almén as utiliza como base para propor leituras interpretativas, considerando-as como indicações de como as estratégias musicais são organizadas, o que, segundo ele, pode auxiliar o desenvolvimento de uma teoria geral da narrativa musical. Nessa acepção, Almén vislumbra que, no *Prelúdio em Dó menor, Op. 28, No.20* de Chopin, “[...] o conflito envolve o efeito desequilibrado da expansão intervalar de um motivo e a reimposição desse equilíbrio, que serve como um importante determinante da organização arquetípica trágica da peça.”⁷⁴(ALMÉN, 2003, p. 20–21). Vejamos mais algumas declarações extraídas de sua análise:

[...] a figura pontuada descendente sugere uma marcha fúnebre com seu caráter tenebroso e sombrio [...] esta condição inicial contém um elemento de incompletude que leva ao conflito nos c. 2-4 [...] no c. 2, a linha melódica desce uma terça para resolver em C4, removendo o elemento de incompletude do c. 1 [...] o aumento dinâmico nos c. 3-4, ligado à expansão de *a*, cede abruptamente para um nível dinâmico suave no c.5, sugerindo que a força da "transgressão" se dissipou [...] O restabelecimento da harmonia tônica nos c. 5-8 serve para impor a posição da "ordem" narrativa [...] Enquanto isso, a "transgressão" do motivo *a* diminuiu em eficácia. [...] Uma repetição não é surpreendente aqui, uma vez que elementos tópicos já sugeriram o caráter de uma marcha fúnebre, [...] no c. 9 continua(-se) esse processo, como se qualquer força "transgressora" possuída pelo motivo *a* na passagem anterior estivesse se dissipando [...] como se quisesse comentar o

⁷⁴ [...] the conflict involves the unbalancing effect of a motive's intervallic expansion and the reimposition of that balance, which serves as an important determinant of the piece's Tragic archetypal organization.

destino trágico do motivo *a*, que foi forçado a abandonar sua expansão e se reintegrar com o motivo *b* [...]”⁷⁵ (*ibid.*, p. 20–27, grifo nosso).

Notamos o amplo nível de indeterminação e sugestão nas declarações do autor. Ele próprio reconhece que:

Análises como essa, que fazem uso de arquétipos narrativos, não devem ser lidas como “provas” da organização da narrativa musical. Como muitos outros conceitos artísticos, as contribuições narrativas para o conteúdo semântico musical não podem ser objetivamente estabelecidas; [...] Não existe uma leitura narrativa única e correta de uma peça, apenas uma leitura mais ou menos convincente.⁷⁶ (ALMÉN, 2003, p. 27, grifo do autor)

Ao se isentar de oferecer elementos mais concretos para o estabelecimento de uma “teoria geral da narrativa musical”, não estaria Almén incorrendo nos mesmos tipos de problemas anteriormente apontados? Considerando-se que sim, como conciliar os aspectos positivos de sua teoria com uma orientação mais concreta e menos dependente da subjetividade interpretativa de cada indivíduo? Adaptando uma afirmação de Theodor Adorno, concordamos com Michael Klein que nos diz que “[...] não é que a música queira narrar, mas queremos ouvir música da maneira que ouvimos a narração. Queremos ouvir histórias” (KLEIN, 2004, p. 24). Almén busca estruturar as relações contidas nessa assunção utilizando a tripartição semiótica de Nattiez que identifica três níveis para a narrativa musical: (1) nível *Poiético* (*Poietic*) em que o compositor deseja compor música que narra, focalizando em atributos musicais que sinalizem essa narração; (2) no nível *Imanente* (*Immanent*), a música possui esses atributos, mesmo que o compositor não deseje compor narrativas musicais; (3) no nível *Estésico* (*Esthetic*), o ouvinte pode querer ouvir música como uma narração, independentemente da vontade do compositor.

⁷⁵ [...] the dotted descent figure suggest a funeral march with its gloomy and somber character [...] this initial condition contains an element of incompleteness that leads to the conflict in mm. 2-4 [...] In m.2, the melodic line moves down a third to resolve on C4, removing the element of incompleteness from m.1 [...] the dynamic increase in mm.3-4, linked to the expansion of *a*, abruptly gives away to a soft dynamic level in m.5, suggesting that the force of "transgression" has now dissipated [...] The reestablishment of the tonic harmony in mm. 5-8 serves to improve the position of the narrative "order" [...] Meanwhile, the "transgression" of motive *a* has declined in effectiveness. [...] A repetition is not surprising here, since topical elements have already suggested the character of a funeral march, [...] in m.9 continues this process, as if whatever "transgressive" strength possessed by motive *a* in the previous passage were dissipating [...] as if to comment on the Tragic fate of motive *a*, which was forced to abandon its expansion and reintegrate with motive *b* [...].

⁷⁶ Analyses like this one that make use of narrative archetypes should not be read as “proofs” of musical narrative organization. Like many other artistic concepts, narrative contributions to musical semantic content cannot be objectively established; [...]. There is no single, correct narrative reading of a piece, only a more-or-less convincing one.

No mesmo sentido, Peter Kivy, ao defender a música pura/absoluta, dissociada de conexões extrínsecas, pontua duas grandes objeções ao conceito de narrativa musical: (1) narrativas não existem como propriedades imanentes da música *per se* e separadas da imaginação do ouvinte/analista e (2) narrativas musicais não são narrativas literárias. Um aspecto de muitas das análises da literatura relacionadas à narrativa musical são a imposição de que as narrativas impostas pelos autores está, de fato, **na** música e não como um processo imaginativo-interativo-interpretativo.

Matt BaileyShea defende que criar uma narrativa musical é um intenso processo subjetivo que decorre de nossas próprias reações imaginativas frente a uma obra musical. Para ele, “[...] as narrativas mais bem-sucedidas são geralmente aquelas que estão profundamente enraizadas em observações empíricas fortemente intersubjetivas – uma base de detalhes perspicazes que nos ensinam algo novo sobre a música, mesmo que não sigamos o autor em todos os voos de fantasia”⁷⁷ (BAILEYSHEA, 2013, p. 3).

3.2 MÚSICA COMO NARRATIVA: POR UMA NARRATIVA (MAIS) MUSICAL

3.2.1 Considerações iniciais sobre cognição e narrativa

Christian Hauer sugere que “[...] tratada de um ângulo *cognitivo*, a música é necessariamente *narrativa*.”⁷⁸ (HAUER, 2015, p. 01, grifo do autor), pois é performatizada por um narrador que conta a história da obra que, por sua vez, não se refere apenas ao discurso musical, mas, tal como sugerido por Monika Fludernik, aproxima-se de algo semelhante a um “experencialidade de uma consciência”. Sob essa acepção, um texto não é narrativo porque possui um enredo (prescindível), mas porque se refere a uma experiência da vida real cujo envolvimento emocional e cuja avaliação dos ouvintes proporcionam âncoras cognitivas para a construção de uma narratividade⁷⁹. Isso se traduz à ideia de Hauer de que

⁷⁷ [...] the most successful narratives are usually those that are deeply rooted in strongly inter-subjective, empirical observations – a foundation of insightful details that teach us something new about the music even if we don’t follow the author into every flight of fancy.

⁷⁸ [...] treated from a *cognitive* angle, music is necessarily *narrative*.

⁷⁹ Essa afirmação sinaliza um questão que merece ser mencionada: *como dissociar narrativa da intenção de narrar?* Acreditamos que uma possível resposta direciona-se à tripartição semiótica de Nattiez comentada anteriormente na p. 73. Ou seja, existem níveis narrativos em que (1) existe a intenção de narrar, mesmo que não se forme uma narrativa, (2) que se formam narrativas independentemente da intenção de narrar do compositor ou (3) devido à intenção de ouvir narrativas por parte do interpretador.

“Reconhecemos o que o outro vive – um personagem fictício ou não – de acordo com o que vivemos e sentimos.”⁸⁰ (Idem.)

Byron Almén considera como os dois pressupostos básicos fundamentais da narratividade na música do século XX o seu status como (1) uma construção ideológica e (2) uma construção cognitiva do ouvinte. Marie-Laure Ryan fala de uma enunciação de uma figura narrativa. Luis Emilio Bruni e Sarune Baceviciute (2014) falam de um “limiar da narratividade” (*threshold of narrativity*) que levanta duas questões: quais são os requisitos mínimos para uma organização mental de eventos que contam como uma narrativa e quais são as estruturas cognitivas mínimas que podem suportá-la? Eles reconhecem as possibilidades narrativas-evocativas da música, apesar de pontuar que poucos investimentos na investigação de narrativas não-verbais têm sido feitos. Eles discorrem sobre os aspectos da cognição relacionados com narrativas visuais e não verbais, principalmente relacionadas às mais recentes tecnologias representacionais e imersivas proporcionadas pela revolução digital e pelos avanços nas pesquisa cognitiva emergidas há 60 anos. O ponto focal é que nos últimos 30 anos a ficção literária foi defendida como um *status* ontológico da narrativa. Defendemos que essa ligação inexorável desconsidera o grande potencial da música se experimentada sob as perspectivas de uma narrativa verdadeiramente musical.

Marie-Laure Ryan (2006) reconhece que nem todas as estórias podem migrar de um meio (*media*) sem que se apresentem problemas e desafios. Bruni e Baceviciute (*ibid.*) se concentram nas eventuais diferenças nas modalidades sensoriais (visuais e auditivas) quando transmitindo narrativas não baseadas na linguagem, ou narrativas além do reino literário. Os autores identificam **três pontos focais** que indicam que as perspectivas cognitivas cada vez mais interferem na construção de uma narrativa própria às plataformas não verbais (visuais e auditivas):

O primeiro deles refere-se ao fato de que o “[...] *estudo de narrativas foi além do domínio exclusivo da literatura e da arte.*”⁸¹ (BRUNI; BACEVICIUTE, 2014, p. 361, grifo nosso). Eles sugerem que a narrativa, dessa forma, afasta-se da literatura para ser considerada e investigada como um código humano cognitivo universal. Por outro lado, eles alertam para os riscos de que o termo narrativa (principalmente nas duas décadas anteriores) dilua seu significado em conceitos gerais e abstratos como “fé”, “valor”, “experiência”, “interpretação”, “conteúdo”, tornando difícil identificar quando o conceito seja realmente imprescindível para determinado enquadramento narrativo.

⁸⁰ We recognize what the other lives – a fictional character or not – according to what we live and feel ourselves.

⁸¹ [...] study of narratives has gone beyond the exclusive domain of literature and art.

O segundo ponto focal trata do que *o advento de novas medias tecnológicas e suas possibilidades interacionais podem oferecer novas maneiras de produzir significados*. Isso se manifesta em vários ramos e propósitos como comunicacionais, pedagógicos, educacionais, didáticos, terapêuticos, saúde, entretenimento, arte, etc, traduzida em campos emergentes como narrativas computacionais, lógica narrativa, narrativas interativas, entre outras manifestações, o que introduz novas complexidades nas dinâmicas culturais que engajam nossos sistemas cognitivos em novas desafiadoras maneiras.

Por fim, o terceiro ponto focal aponta para *o recente interesse acerca dos aspectos cognitivos da geração narrativa e da inteligibilidade*. Ou seja, denuncia a intrínseca relação entre cognição e narrativa. Ryan aponta para um ponto importante ao considerar que evocar histórias na mente (constructos cognitivos) não é apenas considerada como um ato de comunicação, mas principalmente um modo cognitivo de organização da experiência. Os autores fazem uma distinção relevante entre duas “funções” que podem sinalizar um possível direcionamento para o entendimento de uma narrativa musical. Tais funções podem ser operadas em contextos distintos: (a) o interpretador (e.g. ouvinte) recebe ou gera significado próximo ao intentado, desejado ou esperado pelo produtor (e.g. compositor): “Inteligibilidade narrativa” (*narrative intelligibility*); (b) o interpretador gera significado distinto do que está sendo mediado, percebido, intentado pelo produtor, este existindo ou não: “Completamento narrativo” (*Narrative closure*);

Tabela 13 – Narratologia: visões tradicional x Ryan

Visão comum na narratologia	História (fábula) é um evento ou sequência de eventos
	Discurso narrativo é o modo que tais eventos são representados
Visão de Ryan	Discurso narrativo depende de sua habilidade de representar aquilo que constitui uma história (relaciona-se com forma)
	História pode ser definida em termos autônomos do discurso (relaciona-se com substância)

Ryan considera que, sob uma perspectiva cognitiva, as narrativas são ferramentas instrumentais para a exploração de cognição superior como nos ramos da psicologia cognitiva experimental e neurociência cognitiva:

História é uma imagem mental, um construto cognitivo que diz respeito a certos tipos de entidades e relações entre essas entidades. A narrativa pode ser uma combinação de história e discurso, mas é sua capacidade de evocar histórias para a mente que distingue o discurso narrativo de outros tipos de texto⁸² (*apud* BRUNI; BACEVICIUTE, 2014, p. 363).

Ao lidar com narrativa e cognição, o relativamente novo campo da narratologia cognitiva (Jahn, Herman) situa-se no meio de abordagens especulativas como as teorias da literatura e abordagens interpretativas altamente experimentais e empíricas que consideram as narrativas como ferramentas de exploração de cognição superior. Bruni e Baceviciute entendem que tal conceito é um empreendimento interdisciplinar que combina ferramentas analíticas das “suaves” disciplinas humanísticas com “duros” conceitos das pesquisas cognitivas para lidar com a compreensão narrativa, apesar de considerarem que as pesquisas nesse campo (em termos gerais) não terem resultado ainda uma rigorosa estratégia científica, permanecendo, de certa forma, especulativa.

Aparentemente desconsiderando tais relações, Kineta Hung considera que a “[...] a música é um elemento simbólico capaz de comunicar significados por si só.”⁸³. (HUNG, 2000, p. 25). Um interessante ponto a ser destacado é que estudos relacionados à utilização da música enquanto símbolo cultural no campo da propaganda⁸⁴ apontaram que fatores incongruentes podem ajudar a formar uma “torção” (*twist*) na estrutura retórica do comercial e atrair o expectador a reconectar elementos aparentemente incompatíveis de uma nova maneira (*Idem.*). Ela sustenta, porém, que o nível de incongruência entre os componentes de um comercial proporciona apenas uma das relações do processo de construção de sentido pela atuação do corpo no mundo (*enactment*). Isso porque “[...] a prontidão de um espectador para

⁸² Story is a mental image, a cognitive construct that concerns certain types of entities and relations between these entities. Narrative may be a combination of story and discourse, but it is its ability to evoke stories to the mind that distinguishes narrative discourse from other text types.

⁸³ [...] music is a symbolic element capable of communicating meanings on its own.

⁸⁴ A autora indica as pesquisas de Hollander e Jacoby (1973), Houston, Childers e Heckler (1987) e Sperber e Wilson (1986).

representar significados depende da disponibilidade de um contexto comum extraído de seu conhecimento cultural.”⁸⁵ (*ibid.*, p. 33)

Nesse mesmo sentido, Elizabeth Margulis conduziu experimentos cujos resultados indicam que informações extramusicais como notas de programa exercem uma influência negativa no prazer (*enjoyment*) musical. Segundo ela, “Conceitualizar a audição ligando-a aos correlatos linguisticamente designados (uma prática fundamental para o treinamento musical) pode ter efeitos mais variados (e não sempre benéficos) na experiência musical do que o comumente assumido”⁸⁶ (MARGULIS, 2010, p. 285).

Concordamos com os enfoques de Hung e Margulis de que a música é capaz de gerar sentido e significado por si só, idealmente não dependendo de associações com a linguagem, apesar de reconhecer haver indícios que apontam para uma inter-relação entre a música e a linguagem. Logo, escolhemos assumir a existência de uma dimensão narrativa própria à música. Ou seja, para ouvirmos narrativas musicais, devemos aceitar suas formas e níveis de compreensão.

Anthony Sanford e Catherine Emmott (2012) examinam evidências psicológicas e neurocientíficas que podem denunciar mecanismos que subsidiam a compreensão narrativa. Seus esforços se direcionam na importância da atenção, representações da memória, profundidade de processamento de informações e os efeitos incorporados (*embodiment effects*) no processamento narrativo. Tais pesquisas apontam para um envolvimento de narrativas analisadas sob a perspectiva da teoria da incorporação (*embodiment*) e abarcam pesquisas empíricas e descobertas vindas da neuroimagem e estudos de mapeamento cerebral que tratam de processos:

Bottom up – descrições de níveis básicos que podem ser adicionados às complexidades de obter simulações mentais de eventos codificados em uma narrativa escrita; Tendem a biologizar a cognição humana e a experiência.

Top down – uma abordagem biosemiótica que considera simultaneamente diferentes níveis de agregação de informações que vão da amarração multimodal e categorização de

⁸⁵ [...] the readiness of a viewer to enact meanings depends on the availability of a common context drawn from his/her cultural knowledge.

⁸⁶ Conceptualizing listening by connecting it to linguistically named correlates (a practice fundamental to music training) may have more multifarious (and not always straightforwardly beneficial) effects on musical experience than commonly assumed.

objetos à sua integração nos padrões complexos que caracterizam uma estrutura narrativa. Consideram o nível fenomenológico e enfrentam o problema empírico de avaliar as experiências subjetivas em relatos de primeira pessoa.

Segundo os autores, a grande questão da narratologia cognitiva seria o esforço em reduzir o abismo entre esses dois direcionamentos sem renunciar a uma abordagem científica empírica e sem dispensar a irredutibilidade da experiência fenomenológica subjetiva. Isso estaria envolvido, por exemplo, ao se lidar com processos cognitivos de níveis complexos e estados afetivos envolvidos na inteligibilidade narrativa, fechamento e processos cognitivos considerados como enquadramentos (congruência semântica, estados afetivos, atribuição de sentido e significado, percepção categorial e categorização). Existe também o perigo de que a elucidação de aspectos relevantes de uma narrativa cognitiva sejam preteridos por estudos em processos cognitivos de alta ordem eliciados por uma narrativa. Ou seja, não investigar os atributos de uma narrativa e sim seus processos cognitivos concernentes. Narrativa é um estímulo para a investigação de processos cognitivos.

No mesmo sentido, Kai Mikkonen fala sobre o desafio de desenvolver uma narratologia com a capacidade de transcender as fronteiras de uma plataforma (*single-media*) oferecendo a noção de *graphic narratives*. A questão envolve desvelar narrativas diretamente através de imagens e sem o suporte de um texto (palavras). Ela aponta três questões concernentes: (1) o aspecto mimético da imagem, (2) o problema do agente da narrativa (*narration*) e (3) a interação entre focalização e narrativa verbal;

O primeiro item diz respeito a como a interpretação dos pensamentos e sensações dos personagens podem ser interpretadas através de um contexto físico. Ela afirma que as narrativas gráficas no século XX “[...] inventaram tais convenções e dispositivos visuais para retratar repetição, duração temporal e mudança espacial, a fim de evitar o uso de uma voz narrativa sustentada.”⁸⁷ (MIKKONEN, 2008, p. 304–305). O narrador (item 2) indica, quando absolutamente necessário, a passagem e duração temporal, eventos passados ou antecipações do futuro, mudanças espaciais entre episódios e cenas. A interação entre focalização e narrativa verbal (item 3) diz respeito ao que Alan Palmer (2004) define como um enquadramento de continuidade de consciência (*continuing-consciousness*). Isto seria a criação, pelo interpretador, de um senso de consciência extraído de passagens isoladas de uma

⁸⁷ [...] invented such visual conventions and devices to portray repetition, temporal duration, and spatial change in order to avoid the use of a sustained narrative voice.

narrativa que se relaciona com um agente em particular ao mesmo tempo de um contínuo pensamento-ação (*thought-action*). Isso implicaria em uma inexorabilidade entre ação e pensamento. Ele acredita que nas narrativas gráficas (visuais), da mesma forma do que na música, nós não podemos “ver a mente” em atuação. Logo, o enquadramento e a focalização da imagem em mídias não-verbais normalmente sugerem vestígios de inteligência pessoal ou impessoal, mas a atribuição desses traços a um *continuum* de uma única consciência individual é muitas vezes impossível.

Joseph Flanagan aponta três abordagens para uma narrativa: “[...] *atuando como um texto externalizado, [como] uma estrutura mentalmente-produzida como um ato estendido de fala ou (como) meios conversacionais de contar histórias*”⁸⁸ (FLANAGAN, 2008, p. 324, grifo nosso) que se aproxima da caracterização tripartite de Pekka Tammi (TAMMI, 2006, p. 19–40) de *narrativa como discurso, narrativa como um esquema cognitivo e narrativa como um ato da fala* (respectivamente). Flanagan alerta para os problemas decorrentes da pluralidade de modelos teóricos e esforços explanatórios no campo da narratologia. Distingue-se, assim, um ecletismo de uma interdisciplinaridade: “[...] As contribuições de uma perspectiva disciplinar não apenas enriquecerão, mas também restringirão as de outra”⁸⁹ (*ibid.*, p. 325). Isso pode trazer desvantagens para qualquer campo de investigação científica, apesar de reconhecer que certos autores reconhecem benefícios nessa realidade, David Herman, por exemplo, ao comentar sobre a abordagem de Mark Turner sobre o assunto, afirma que, tal como um contador de parábolas, deseja que seus ouvintes “tirem uma lição” de suas histórias, aplicando tais ensinamentos em situações análogas de suas vidas (HERMAN, 2000).

Na acepção de um potencial narratológico na música, Vincent Meelberg assume o processo de narrativização enquanto metanarrativa. Para ele, não se trata de referenciar objetos ou conteúdos musicais, mas conscientemente atuar no sentido de separar (*grasp*) eventos musicais e juntá-los (*binding*) em estruturas maiores. Logo, a questão de como se operaria a marcação e reconhecimentos de eventos e estruturas musicais pelo ouvinte torna-se decisiva, sendo este o objeto dos estudos de Bob Snyder (2000) na área de cognição musical. Ele busca responder como se dá essa distinção de eventos musicais e como sua organização é dirigida pela própria música. Snyder identifica três princípios de agrupamento (*groupings*)

⁸⁸ “[...] an external(ized) text or a mentally-produced structure as it is an extended speech act or a means of conversational storytelling.

⁸⁹ [...] the contributions from one disciplinary perspective will not only enrich but also constrain those of another.

pelos quais os eventos podem ser divididos. São esses os princípios de *proximidade*, *similaridade* e *continuidade* (*proximity*; *similarity*; *continuity*). Snyder conclui que sons próximos temporalmente tendem a ser agrupados (proximidade), sons percebidos como similares tendem a ser agrupados (similaridade) e quando uma série de sons muda de valor em unidades de tamanho similar, esses sons tendem a formar eventos (continuidade).

Meelberg ressalta que tais eventos enfatizam importância do tempo na música que, na narrativa musical, a noção de desenvolvimento temporal pressupõe a existência de uma sucessão de sons distinguíveis e separáveis (por fechamentos) que nos dão a impressão de movimento. O cenário em que expectativas que tais eventos provocam no ouvinte e se estas se realizarão ou não é chamado pelo autor de desenvolvimento musical (*musical development*). Snyder fala em causalidade na impressão de um “movimento para frente” (*moving forward*), sugerida pelos eventos musicais e que esse fenômeno, para Meelberg, seria uma representação.

Na conceitualização dos processos de separação e junção das estruturas musicais, Meelberg entende acontecer mapeamentos metafóricos que representam um desenvolvimento temporal a fim de tornar essas experiências subjetivas discursivas (reduzindo, assim, tais experiências) e comunicá-las socialmente (formação cultural), da mesma forma que os indivíduos o fazem ao lidar (metaforizar) com os eventos do mundo. Metanarrativa seria, portanto, um processo que se relaciona a si próprio. Diz respeito à tendência natural do ser humano em narrativizar. Especificamente na narrativa musical, diz respeito ao ato intencional e consciente de atribuir sentido e significado aos sons:

Por meio da narrativa, os sujeitos humanos podem se ver como indivíduos coerentes que têm um lugar claro na cultura em que vivem. Eles acreditam que suas histórias de vida são lineares e teleológicas, ou seja, a vida que eles levam tem um propósito. Para sustentar essa crença, para se tornarem atores adequados nesses tipos ideais de histórias e cumprir as narrativas mestras de sua cultura, eles precisam criar seus próprios “contos de devir”. Os eventos que experimentam durante a vida são estruturados, manipulados ou negligenciados, a fim de cumprir essas narrativas mestras ou estruturas de enredo arquetípicas. Como resultado, a vida do indivíduo é uma construção, uma construção que ele está constantemente mudando e se ajustando à medida que novos eventos são experienciados⁹⁰ (MEELBERG, 2006, p. 209, nota de rodapé, grifo do autor).

⁹⁰ Through narrative, human subjects can view themselves as coherent individuals that have a clear place within the culture they live in. They believe their life histories are linear and teleological, i.e. the life they lead has a purpose. In order to sustain this belief, to become adequate actors in these ideal story types, and to comply with the master narratives of their culture, they have to make up their own “tales of becoming.” The events they

Assim como na declaração de Vincent Meelberg, também acreditamos que a história central que os humanos projetam em suas experiências é a de que as estruturas metafóricas que compõe os eventos categorizados como suas experiências "de devir" não são inertes, são dinâmicos: incitam conexões que denunciam um impulso narrativizante.

3.2.2 Narratologia Cognitiva: fundamentação teórico-conceitual

Por que narratologia? [...] Porque existem narrativas. (É claro que isso pressupõe que podemos definir narrativa, não é tarefa fácil; mas esse problema ocorre na maioria das disciplinas: pense nas dificuldades de definir **vida**, o objeto da biologia).⁹¹ (RYAN, 2014, grifo nosso)

Monika Fludernik atenta que as recentes pesquisas na área cognitiva vêm influenciando decisivamente a área da linguística ao proporcionar uma “[...] racionalização de abordagens diversas sob o guarda-chuva cognitivo.”⁹² (FLUDERNIK, 2010, p. 925). O estudo de processos da linguagem estaria atrelado, dessa forma, a estruturas mentais observáveis e reconstruídas e com categorias e processos que serviriam para motivar e influenciar sua utilização. Logo, ao invés de se dedicar a construir uma teoria abstrata de atributos universais da linguagem (e suas respectivas regras), a linguística cognitiva se debruça em demonstrar como essas leis e regras são funcionalmente eficientes, como evoluem para maximizar seu efeito semântico e como se combinam para otimizar a comunicação. Diante disso, ela afirma que a narratologia cognitiva mostra que “[...] os leitores não veem textos *como tendo* atributos narrativos, mas leem textos *como narrativa* ao impor enquadramentos narrativos a estes.”⁹³ (*ibid.*, p. 926, grifo da autora). Fludernik referencia a *Conceptual Blending Theory* de Mark Turner e Gilles Fauconnier, atestando que nela os conceitos de metáfora e narrativa são lados complementares de uma mesma “moeda” cognitiva, ambos se apresentando como modos **não científicos** (termo da autora) da cognição humana (Idem). Apesar disso, ela sinaliza que, no

experience during their lives are structured, manipulated, or neglected in order to comply with these master narratives or archetypical plot structures. As a result, the individual’s life is a construction, a construction s/he is constantly changing and adjusting as new events are experienced.

⁹¹ Why narratology? [...] Because there are narratives. (This of course presupposes that we can define narrative, no easy task; but this problem occurs in most disciplines: think of the difficulties of defining life, the object of biology).

⁹² [...] in streamlining diverse approaches under the cognitive umbrella.

⁹³ [...] readers do not see texts as having features but read texts as narrative by imposing cognitives frames on them [...].

blending, a narrativa surge pela fusão de cenários distintos, enquanto na metáfora, sobreposição entre estes pode evocar sequências narrativas⁹⁴.

Christian Hauer (2015) atenta para o caráter problemático que envolve a questão da *música como narratividade* e/ou *música como cognição*, utilizando o conceito de *experientialidade* de Fludernik como eixo de articulação para propor o conceito de *simulação incorporada* que, por sua vez, busca responder a essa questão. Segundo ele, *experientialidade* refere-se a uma evocação quase mimética da vida real situada em um determinado espaço e tempo que promove um envolvimento emocional e uma avaliação que fornecem pontos de ancoragem cognitiva para a constituição da narratividade. Diante disso, um texto não é narrativo porque conta uma história, mas porque se refere realizações de experiências da **vida real** construídas imaginativamente dentro de uma realidade ficcional, mas, no entanto, a ela distinta. A adesão a esse mundo ficcional – o “brincar fingido” – baliza, assim, a relação de mútuo entendimento entre o *performer-compositor-narrador* e o *ouvinte*, baseado em regras e convenções estabelecidas e aceitas. Sugere-se, então, que a narratividade possui uma relação íntima com a conceptualização de esquemas.

Hauer propõe uma inter-relação cognitiva *ação x percepção* que constitui o cerne do conceito de “simulação embutida”⁹⁵ (*embedded simulation*) – um mecanismo funcional em que ações, emoções ou sensações que percebemos numa realidade ficcional ativam nossas próprias representações internas de estados corporais (associadas com estímulos), tal como se estivéssemos nós próprios executando as ações percebidas nesse ambiente. Podemos sugerir uma aproximação desse fenômeno com um prerrogativa imitativa da música que incita interpretações narratológicas, tal como acredita Nattiez ao afirmar que, “[...] se alguém sente que a música conta uma história que não foi contada para nós, talvez porque, semanticamente falando, a música seja capaz de várias formas de imitação e que, entre elas, seja possível imitar a aparência externa de uma [...] narrativa”⁹⁶ (NATTIEZ, 1990b, p. 251). Em outras

⁹⁴ Concordamos com a autora quanto à questão de que as duas teorias são análogas e complementares. Porém, acreditamos que a palavra **sobreposição** não seria adequada para definir as projeções e mapeamentos tratados na CMT. Conjecturamos que, se é possível (mas não é) existirem palavras (únicas) que possam simbolizar estes dois enfoques cognitivos, poderiam se aproximar das ideias de **conexão** (CMT) e **fusão** (CBT).

⁹⁵ O conceito se baliza em pesquisas empíricas cognitivas sobre **neurônios-espelho** (ver Rizzolatti e Sinigaglia, Rizzolatti e Destro, Mukamel et al, Oztop et al, Koelsch et al) que se baseiam no princípio de existir uma vinculação direta entre percepção sensorial e ativação motora. Ou seja, quando vemos alguém realizar um ato, os *neurônios-espelho* (localizados no córtex motor pré-frontal) ativam conexões no cérebro como se estivéssemos nós mesmos realizando a ação.

⁹⁶ “[...] if one feels that if music tells a story which is left untold to us, it is perhaps because, semantically speaking, music is capable of various forms of imitation, and that, among them, it is possible for it to imitate the outward appearance of a [...] narrative.

palavras, assumimos que a incorporação do que está sendo percebido se revela no fato de entendermos o que vemos ou ouvimos a partir de uma simulação enraizada no que já experienciamos anteriormente. Podemos exemplificar com o caso de um pianista que ao ouvir uma peça que já tocou anteriormente, ativa regiões no cérebro responsáveis por ações motoras correspondentes à ação de tocar, mesmo que, naquele momento, ele não esteja de fato tocando.

3.2.3 Esquemas de imagem e acarretamentos interpretativos

Na arte da música, assim como na vida, o movimento em direção a uma meta encontra obstáculos, reviravoltas, decepções e envolve grandes distâncias, desvios, expansões, interpolações e, em suma, atrasos de todo tipo.⁹⁷ (*apud* SASLOW, 1996, p. 229)

Neste tópico, defenderemos que a música é capaz de sugerir narrativas, porém numa dimensão fenomenológica condizente com suas impossibilidades referenciais e no sentido de que sejam consideradas suas idiossincrasias. Tal ideia provém do entendimento de que não existem, a princípio, diferenças significativas entre as maneiras como conceitualizamos o mundo e a música, sendo esta ideia o núcleo do conceito de *música como narrativa*. Sob tal direcionamento, as relações entre narrativa e música emanariam das reconstruções interpretativas que habitualmente fazemos para darmos sentido às relações entre os eventos que fazem parte de nossas experiências cotidianas.

Retomaremos a discussão do conceito dos esquemas de imagem, apresentada no capítulo 2, adaptando as formulações de Candace Brower sobre o assunto para construir o conceito de *música como narrativa* que fundamentará o sistema composicional proposto neste trabalho.

Candace Brower, com o suporte de autores como Rudolf Armhein, Steve Larson, Mark Johnson e Carol Krumhansl, utiliza a noção dos esquemas de imagem para sugerir que muitos fenômenos musicais do sistema tonal como a resolução de dissonâncias e certos caminhos melódicos/harmônicos, estrutura de frase, entre outros são projeções metafóricas de forças físicas do mundo como a gravidade e a inércia, assim como seus efeitos: tensão/relaxamento, instabilidade/estabilidade. Adicionalmente, ela sugere que os esquemas

⁹⁷ In the art of music, as in life, motion toward the goal encounters obstacles, reverses, disappointments, and involves great distances, detours, expansions, interpolations, and, in short, retardations of all kind. Declaração de Heinrich Schenker.

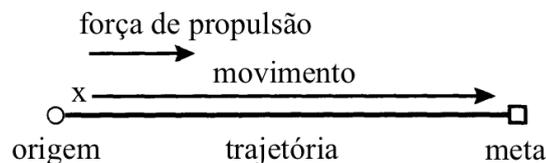
de imagem podem conter em si estruturas de enredo (*plot structures*) decorrentes de interpretações que extrapolam sua estrutura básica e que podem fundamentar possíveis narrativas. Paul Ricoeur considera que a proximidade entre a noção de enredo e a de metáfora se deve ao fato de nós os alinharmos no sentido de produzir significado (*apud* KLEIN, 2004, p.51). Nesse sentido, Guilherme Bertissolo nos lembra da ideia de "ouvir como" (*hearing as*) de Wittgenstein utilizada por Michael Spitzer "[...] para oferecer uma possibilidade de abordagem teórica que mistura conhecimento e percepção" (BERTISSOLO, 2013b, p. 03).

Brower indica alguns esquemas que ilustram as maneiras pelas quais suas características mais importantes – contenção, trajetórias e metas – “[...] podem desempenhar papéis mais específicos na elaboração do enredo musical”⁹⁸ (BROWER, 2000, p. 352).

A figura 7 ilustra os componentes básicos do esquema de imagem: ORIGEM-TRAJETÓRIA-META: a origem, o objetivo/meta, o caminho percorrido entre a origem e o objetivo, a trajetória do movimento e a força que impulsiona o movimento. A autora sugere que tais acarretamentos não tratam apenas do movimento cinético em si, mas também denunciam aspectos mais complexos e intrínsecos às nossas experiências como intencionalidade, propósito, perseverança, vontade, expectativa, decepção, dentre outras inferências.

Brower sinaliza as seguintes relativamente ao esquema de imagem ORIGEM-TRAJETÓRIA-META (BROWER, 2002, p. 331):

Figura 7 – Esquema ORIGEM-TRAJETÓRIA-META

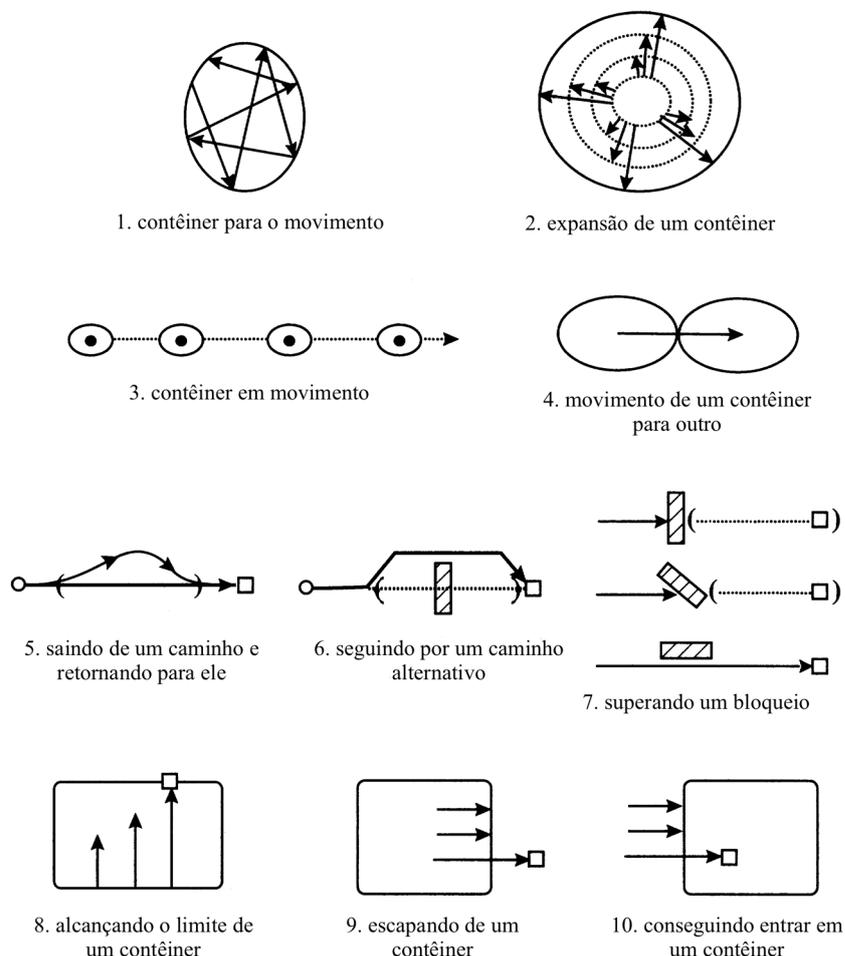


- 1) O movimento é sustentado por um agente que deseja que este ocorra;
- 2) Estados de metas tendem a ser maximamente ou minimamente estabilizados dentro de um contexto local: refletem a necessidade humana por movimento, atividade e desafio, assim como por segurança, estabilidade e repouso;
- 3) Objetivos de níveis inferiores tendem a estar incluídos em metas de níveis superiores: reflete a necessidade humana de propósito;

⁹⁸ [...] can play more specific roles in the elaboration of musical plot.

- 4) O ponto final do movimento pode ou não coincidir com a meta: distingue o objetivo do movimento e o objetivo do ponto de chegada;
- 5) O movimento pode ou não trilhar o caminho que leva ao objetivo: distingue o caminho de sua trajetória e de seu movimento;
- 6) Outras forças, como gravidade e inércia, podem aumentar, inibir, defletir ou bloquear o movimento em direção a um objetivo;
- 7) O bloqueio produzido por outras forças pode ser superado pela repetição da ação, aumentando a força de propulsão ou buscando caminhos alternativos de movimento;
- 8) A abordagem relacionada a um objetivo tende a ser acompanhada de um aumento da tensão; a chegada a um objetivo pelo relaxamento e pela desaceleração e/ou interrupção do movimento.

Figura 8 – Inferências de estruturas de enredo decorrentes dos esquemas de imagem CONTÊINER e ORIGEM-TRAJETÓRIA-META (BROWER, 2000)



Consideremos individualmente as estruturas de enredo da figura 8, adequando-as à situações e/ou eventos musicais. É perfeitamente plausível aceitarmos que, em cada um desses exemplos (ou em suas associações), existe uma estrutura narrativa que pode inspirar (do ponto de vista do compor) a concepção de uma obra musical⁹⁹.

Especificamente neste exemplo, Brower sugere alguns procedimentos e estratégias que podem ser utilizadas para implementar as estruturas de enredo expostas (numericamente) na figura 8: (1) Elementos musicais que servem como um contêiner: um intervalo, um acorde, uma tonalidade, uma série, uma tessitura; (2) Expansão de um contêiner V-I (expansão dos pulmões): acordes cromaticamente alterados, mistura de modos, dominantes secundários, movimento contrário entre soprano e baixo; (3) Contêiner em movimento: mudança de tonalidade; (4) Enfoque alternativo para mudança de tonalidade: passando a fronteira e entrando em uma “nova” área tonal; Os esquemas de (5) a (10) envolvem um alto nível de processamento cognitivo.

Os eventos entre parêntesis representam partes de esquemas ativados pela memória e não efetivamente ouvidos em uma obra musical. Representam, assim, as expectativas esquemáticas não correspondidas. Brower defende que as correspondências *intra-opus* contribuem para a nossa aceitação da ideia da música como narrativa. Ou seja, nós comparamos expectativas baseadas em esquemas musicais (memória de longo prazo) com os padrões ouvidos em uma obra em particular para encontrar “desvios” que possam pavimentar possíveis enredos de uma narrativa musical. No esquema 7. da fig. 8, por exemplo, a continuação de um movimento bloqueado confirma o caminho e o objetivo apenas imaginado anteriormente.

⁹⁹ Acreditamos que as estruturas de enredo decorrentes dos esquemas de imagem e de suas associações podem sugerir uma dimensão narrativa na música cuja natureza prescinde de uma reconstrução interpretativa intelectualizada. Logo, entendemos existirem fortes indícios no sentido de que o entendimento de narrativas musicais, isto é, de narrativas que a música é capaz de proporcionar sem artifícios provenientes da literatura (notas de programa, títulos evocativos e etc). Essa ideia estaria embutida no âmbito de *insights* globais narrativos que poderiam ser facilitados por determinadas estratégias e processos composicionais. Esse seria o domínio de entendimento a que se referem os esquemas de imagem: a compreensão de que a reconstrução de sentido e significado sugestionariam ideias nucleares que acreditamos estarem presentes em todas as narrativas. Evidentemente, são necessárias pesquisas empíricas na área da cognição e neurociência para que esse discurso seja validado cientificamente. Entretanto, do ponto de vista do compor musical, julgamos que, mesmo que essa hipótese seja infirmada, não será no âmbito da relevância e do valor artísticos de uma obra musical. Acreditamos que validade e o valor do discurso musical não se relacionam a associações inflexíveis entre suas estruturas constitutivas e determinadas respostas interpretativas dos ouvintes. Evidentemente que, caso tais conexões sejam validadas cientificamente, novas implicações (positivas ou negativas) certamente influenciarão o domínio do compor musical, mesmo que não possamos prever com exatidão as consequências dessa nova realidade (Behaviorismo ou arte?). De qualquer forma, entendemos que a dimensão do significado musical se aproxima da ideia do “terceiro sentido” (*third meaning*) de Nicholas Cook (in ALMÉN; PEARSALL 2006, p. 132), quer dizer, “[...] um significado que pode ser ouvido, mas não falado ([...] the meaning that can be heard but not spoken.).

Em outras palavras, Brower sugere que é através da correspondência (*matching*) entre padrões *intra-opus* e esquemas musicais (*musical schemas*) que se originam os enredos de uma narrativa musical. Para Brower, os padrões *intra-opus* – aqueles formados internamente em uma obra musical – incentivam a formação de uma estrutura narrativa fundamentada na correspondência entre as várias afirmações dos padrões musicais internos ao longo da obra. Ela reconhece, portanto, a importância do reconhecimento de padrões para o desdobramento de uma narrativa ao longo de uma obra musical.

Jean Mandler e Pagán Cánovas (2014) ressaltam que os esquemas de imagem não são estruturas estáticas. Para um bebê, por exemplo, o que importa é o ato de **entrar e sair** e não o estático contêiner no qual estão incluídos. Tal declaração denota um ímpeto prototípico de ações cinestésicas entranhado nessas estruturas metafóricas. Sugere-se daí que os esquemas de imagem são imbuídos de uma ação/movimento prototípicos denunciando de uma estrutura narrativa primitiva.

No mesmo sentido, Marcos Nogueira afirma que algumas metáforas primárias constituem-se como estruturas inferenciais a partir de um modelo geral de estrutura de evento – estado inicial – início do evento, processo (aspecto central) e estado final (resultante do evento) como, por exemplo, estados como "limites" e mudanças como "movimentos". Ele defende, assim, que nosso entendimento de *eventos* e *causas* provêm de duas metáforas: “[...] a que conceitualiza evento em termos de *localização* e a que o conceitualiza em termos de *objeto*” (NOGUEIRA, 2005, p. 26). Nogueira aponta ao fato de que Lakoff e Johnson (1999) as denominam como “metáforas de estrutura de evento” em termos de localização. Estas carregam um grande potencial cognitivo-narrativo dentro do processo de conceptualização e interpretação de eventos básicos da experiência como causa, estado, mudança, intencionalidade, ação, etc. Nesse sentido, estados são localizações (interiores de regiões limitadas no espaço); mudanças são movimentos (para dentro ou fora de regiões limitadas); causas são forças; causação é movimento forçado (de uma localização para outra); ações são movimentos auto-ativados; dificuldades são impedimentos para o movimento; liberdade de ação é ausência de impedimentos para o movimento; propósitos são destinações desejadas; meios são caminhos; eventos externos são objetos que exercem força; atividades propositadas de longo prazo são jornadas (*ibid*, p. 27).

Ainda nesse direcionamento, Janna Saslow (1996) sugere que a teoria de modulação (*modulation theory*) proposta por Hugo Riemann foi conceptualizada a partir de esquemas de imagem isolados ou em conjunto como CONTÊINER (cadências formam fronteiras que

separam uma passagem musical de outra), ORIGEM-TRAJETÓRIA-META (a cadência é o fim de uma jornada que se iniciou na tônica e que passou por acordes/localizações intermediários), VERICALIDADE (relações entre as alturas são inversamente simétricas: acordes maiores gerados a partir da tônica são concebidos como ascendentes, enquanto acordes menores como descendentes) e FORÇA (é necessária uma maior força para mover o contêiner para uma região tonal mais distante do que para uma relativa/próxima). Verificamos, assim, que Brower e Saslow vislumbram uma narratologia latente nas estruturas metafóricas que utilizamos para estruturar as experiências musicais.

Se compositores e ouvintes concebem sons como objetos que se movem no espaço, esses objetos conceituais podem ter os atributos de objetos do mundo real: peso, velocidade, força, direção do movimento, etc. Se esses objetos sonoros têm atributos corporais então, por extensão metafórica, pode haver harmonia ou conflito entre eles¹⁰⁰ (SASLOW, 1996, p. 235).

Como uma natural consequência da ideia contida na declaração anterior, Saslow acredita que a aplicação de uma narratologia à música se torna possível porque os eventos musicais complexos são estruturados pelo esquema *origem-trajetória-meta* associado com a metáfora PROGRESSÃO CADENCIAL É CONFLITO E RESOLUÇÃO:

Como música e drama ou história são entendidos como consistindo de “eventos” e ambas envolvem sequências que se desenrolam no tempo, a associação entre os dois é natural. Em outras palavras, esse esforço combina dois domínios que já estão estruturados pelo esquema de origem-trajetória-meta.¹⁰¹ (*ibid.*, p. 237, notas, grifo da autora)

Vincent Meelberg (2006) entende a narrativa musical enquanto **representação de um desenvolvimento temporal**. Para ele, a sucessão de sons ao longo do tempo causa a impressão de que a música se movimenta para frente (ou não) e que essas expectativas dão a impressão de que os eventos causam outros eventos ou são causados por outros eventos. O autor, porém, defende não existir uma real causalidade nesse fenômeno, mas sim a **representação** de uma causalidade musical. Por exemplo, não há nada na formação

¹⁰⁰ If composers and listeners conceive of tones as objects that move in space, then these conceptual objects can have the attributes of real-world objects: weight, speed, force, direction of motion, etc. If these tone-objects have corporeal attributes, then, by metaphorical extension, there may be harmony or conflict between them.

¹⁰¹ Since music and drama or story are understood as consisting of "events," and both involve sequences unfolding in time, the association between the two is natural. In other words, this endeavor combines two domains that are already structured by the source-path-goal schema.

(física/acústica/senoidal) de um acorde dominante que implique que ele necessariamente tenha de resolver na tônica. Como analisado anteriormente (HURON, 2006), devido a fatores como convenções estilísticas, aprendizado estatístico, efeito de previsão, má-atribuição, temos a expectativa de que a tensão causada pelo acorde dominante resolva na tônica, ou seja, interpretamos o acorde como **querendo** resolver na tônica, apesar de, em sua constituição sonora, o acorde dominante ser tão estável/instável como qualquer outro agrupamento sonoro. Meelberg diz que, nesse caso, a interpretação da tensão musical é uma representação da tensão musical, pois não está presente na música, mas por ela é representada.

Não concordamos com o autor quanto ao conceito de *representação*, pois, como aqui defendido, entendemos não existir uma obra-entidade dissociada de nossas experiências que possa ser representada e sim a **incorporação** de uma tensão metaforicamente conceptualizada a partir de nossa vivência no mundo. No entanto, podemos adaptar a ideia de Meelberg, sugerindo que a narrativa e seus elementos constitutivos (agentes, intencionalidades, etc), da mesma forma que não existem, de fato, na música, existem, porém, nos eventos que compõem nossas experiências. Isso equivale a dizer que nossas experiências musicais são povoadas por estruturas metafóricas cujos componentes ensejam esquemas narrativos (ver p. 99) em potencial, tal como apontado no depoimento de Pierre Janet¹⁰²:

Quando percebemos um objeto, uma poltrona, por exemplo, acreditamos que não estamos fazendo nenhuma ação nesse momento, pois permanecemos em pé, imóveis, enquanto a percebemos. Mas isso é uma ilusão, pois na realidade já temos em nós o ato característico da poltrona, o que denominamos como um esquema perceptivo: no caso, o de sentar de uma maneira particular nessa poltrona. (*apud* MANNIS, 2014, p. 211).

Nota-se no depoimento de Janet a intrínseca relação entre essa teoria motora da percepção e a conceptualização e operacionalização de esquemas metafóricos. Nesse direcionamento, a categoria “poltrona” não é apenas uma entidade inerte, mas carrega em si potenciais implicações-ações que se assemelham a enredos que podem engendrados pelo indivíduo a partir de experiências prévias: o **cair** da poltrona"; o **não conseguir sentar** na poltrona", o **ser impedido de sentar na poltrona** e assim por diante.

Um ponto fundamental desta tese é defender que narrativizar é uma inclinação irrefletida (muitas vezes não consciente) no processo de internalização de compreensão de

¹⁰² In JANET, Pierre. *Les début de l'intelligence*. Paris: Flammarion, 1935.

nossas experiências. Da mesma forma que existe uma interpenetração entre a percepção e ação, sugerimos também existir a mesma relação entre a conceptualização de esquemas e enredos prototípicos. Acreditamos, assim, que o potencial narrativo da música pode ser revelado na **inclinação** de interpretarmos metaforicamente os sons como detentores de atributos e intenções que, de fato, não possuem, mas que nós produzimos ao dar sentido a eles. Porém, devido à grande rede de associações e implicações que as categorizações encapsulam, esperamos que esses esquemas se comportem de determinadas maneiras, devido à sua própria natureza ou por expectativas criadas artificialmente nos processos compositivos. É daí, por exemplo, que podemos vislumbrar enredos quando *blends* esquemáticos como a “conga suingada” (“baianidade”), a “guitarra nervosa” (*Rock*), o “sisudo quarteto de cordas” (Erudito), etc, são friccionados entre si e colocados em ação dialógica.

Meelberg defende que não se trata de apenas determinar se uma música é uma narrativa, mas levar em conta o que significa para uma obra ser considerada **como** uma narrativa. Uma leitura/análise narrativizante ajudaria, assim, a identificar elementos e relações (não sendo este o fim da análise) que funcionaria como “[...] o ponto de partida na articulação de uma entre as possíveis maneiras em que a música pode ser interpretada.”¹⁰³ (MEELBERG, 2006, p. 06).

Diante de todo o exposto neste capítulo, assumimos a música como uma manifestação artística não referencial e, portanto, distinta das teorias da narrativa musical fundamentadas em associações com a literatura, apesar de existirem pontos de convergência e associações indiretas. Entendemos daí que a música não é narrativa, mas possui um potencial para a narrativização, isto é, o reconhecimento de um potencial narrativo na música que nos incita a atribuímos sentido e significado aos sons musicais. Dessa forma, entendemos existir uma integração entre a percepção de estruturas metafóricas ao longo de uma obra musical e a intencionalidade de nossas experiências no mundo como norteadores do compor musical.

Na reunião entre esses direcionamentos, o conceito de **música como narrativa** intenta compor, sob uma perspectiva cognitiva, ambientes que favoreçam a formação de novas redes de integração a partir da fricção e reconceituação de esquemas prévios. Em outras palavras, sugeriremos o conceito de *música como narrativa* como um **espaço genérico** mediador no qual serão adotados determinados pressupostos que potencializarão a atuação dos esquemas, visando assim a formação de novas estruturas emergentes.

¹⁰³ [...] the starting point of the articulation of one of the possible manners in which the music can be interpreted,

4 SISTEMA COMPOSICIONAL: ASPECTOS TEÓRICOS E CONCEITUAIS

Compor é como brincar com blocos de construção, onde novos edifícios são criados repetidamente, usando os mesmos blocos. De fato, esses blocos estão lá, prontos para serem usados, desde a infância.¹⁰⁴ (apud MONELLE, 2000, p. 171)

Composição é um processo de organização, muito parecido com arquitetura. Contanto que você possa conceituar qual é esse processo organizacional, poderá ser um ‘compositor’ - em **qualquer** meio que **você desejar**. Você pode ser um ‘compositor de vídeo’, ‘compositor de filmes’, ‘compositor de coreografia’, ‘compositor de engenharia social’ – seja o que for.¹⁰⁵ (OCHIOGROSSO, 1988, p. 79, grifo do autor)

Neste capítulo, reuniremos os conceitos teóricos discutidos anteriormente – significação metafórica e *música como narrativa* – de forma a propor um sistema composicional cujo modo de atuação se baseia precipuamente na fricção de esquemas musicais. É intentado que o ouvinte adquira novas perspectivas interpretativas a partir da reconceituação de componentes/estruturas previamente conhecidos, porém integrados e ressignificados em um ambiente artificialmente construído a partir de pontos de interesse previamente definidos. Ressalta-se o fato de que essa proposta é um ponto de vista subjetivo, mas que pode oferecer novos caminhos de produção e apreciação musical. Cabe citar a declaração de Janna Saslow que sintetiza sobremaneira as intenções perseguidas nesta tese:

Quando avaliamos as análises de outras pessoas, podemos usar nosso conhecimento desses processos para entender pontos de vista diferentes dos nossos. E em nossa própria recepção e análise, esse conhecimento pode nos permitir sair de nossas antigas categorias/ contêineres e ouvir música de uma nova maneira.¹⁰⁶ (SASLOW, 2000, p. 112)

¹⁰⁴ Composing is like playing with building blocks, where new buildings are created again and again, using the same blocks. Indeed, these blocks have been there, ready to be used, since childhood. Declaração de Gustav Mahler.

¹⁰⁵ I just happen to use material other than *notes* for the pieces. Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a 'composer' -- in **any** medium **you want**. You can be a 'video composer', a 'film composer', a 'choreography composer', a 'social engineering composer' – whatever. Declaração do compositor Frank Zappa.

¹⁰⁶ When we assess the analyses of others, we can use our knowledge of these processes to understand views that are different from our own. And in our own reception and analyses, this knowledge might enable us to move outside of our old categories/containers and hear music in a new way.

Considerações iniciais sobre a noção de sistema

Antes de adentrarmos nas especificidades de nosso sistema composicional, cabe contextualizarmos, para o escopo deste trabalho, a acepção de sistema. Num sentido geral, aceitamos a definição de Fernando Cerqueira que nos diz que a “[...] razão primeira de qualquer sistema é organizar os elementos, subordinando-os a princípios ou mecanismos operacionais que os fazem trabalhar como partes ‘naturais’ de um todo.” (CERQUEIRA, 2007, p. 149, grifo do autor). No mesmo sentido, fazendo uma aproximação entre sistema e composição, Liduíno Pitombeira e Weskley Dantas se apropriam da definição de Flávio Lima que considera um sistema composicional como “[...] um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir obras musicais.” (apud DANTAS; PITOMBEIRA, 2012, p. 113). Aproximando o conceito aos objetivos desta pesquisa, Pitombeira, na elaboração e aplicação da Modelagem Sistêmica em composição, assume a definição de Ludwig von Bertalanffy – formulador da Teoria Geral dos Sistemas – que considera um sistema como “[...] um complexo de elementos em interação” (apud MORAES; PITOMBEIRA, 2013, p. 10) que constitui o núcleo conceitual do sistema composicional proposto nesta tese.

Ao aprofundar a discussão, Fred Lerdahl (1992) defende que existe uma grande lacuna entre um sistema composicional e o resultado cognitivo construído pelos ouvintes, sobretudo na música contemporânea (atonal - não tonal). Em outras palavras, uma lacuna entre a *organização de entrada (input organization)* adotada pelo compositor e a *estrutura ouvida (heard structure)* na apreciação, além de uma falta de *restrições intuitivas (intuitive constraints)*. Essa prerrogativa causaria uma separação entre produção e consumo, ou seja, um divórcio entre método e intuição. Tal lacuna não se justificaria por uma exposição insuficiente (falta de condicionamento) à música contemporânea de concerto, nem tampouco à falta de redundâncias/repetições que, em tese, desafiariam a capacidade de processamento de informações do cérebro humano. Ele utiliza como exemplo a obra *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez, afirmando que não podemos ouvir sua organização serial e que, em muitas vezes, um ouvinte competente sequer consegue perceber um eventual ritmo ou nota errados. Essa organização serial seria, dessa forma, opaca à estruturação auditiva; à uma adequada representação mental¹⁰⁷. Lerdahl introduz a noção de “gramática musical” (*musical grammar*)

¹⁰⁷ Cabe salientar que algumas ideias constantes neste tópico (como, por exemplo, o termo “representação”) sugerem uma separação entre corpo e mente que nós certamente não defendemos. Entendemos que, como estamos propondo um sistema composicional, julgamos oportuno apresentar, pelo menos, um direcionamento que sinalize como podemos conceitualizar o termo para o escopo desta pesquisa.

definindo-a como “[...] um conjunto limitado de regras que pode gerar conjuntos indefinidamente grandes de eventos musicais e/ou suas descrições estruturais.”¹⁰⁸ (LERDAHL, 1992, p. 99). Adaptaremos a descrição anterior como definição, para o escopo desta pesquisa, de **sistema** (composicional), combinando-a com a acepção de Mario Baroni acerca das estratégias utilizadas pelos compositores:

Um dos objetivos fundamentais das estratégias composicionais é organizar um sistema de recursos com o objetivo de produzir peças musicais que intérpretes e ouvintes possam interpretar de maneira expressivo-emocional. A seleção das características, a dosagem de sua congruência global, sua distribuição temporal, a escolha de um ou outro parâmetro (ritmo, melodia timbre e assim por diante) são decisões dos compositores¹⁰⁹ (BARONI, 2010, p. 78).

Lerdahl diferencia uma “gramática composicional” (*compositional grammar*) que consiste em procedimentos técnicos utilizados conscientemente pelos compositores para construir estruturas musicais de uma, muitas vezes não consciente, “gramática de escuta” (*listening grammar*) que compreende procedimentos cognitivos cujos objetivos perseguem abstrair uma estrutura musical a partir de um sinal de áudio munido de pistas salientes. Buscando explicar de onde se origina uma “gramática composicional”, ele distingue gramáticas composicionais **naturais** e **artificiais**.

Uma gramática composicional natural (do ouvinte) surgiria espontaneamente na cultura musical enquanto uma artificial (do compositor) seria uma invenção consciente e intencional de um indivíduo ou grupo dentro de uma cultura. Aqui fazemos uma analogia entre estilos e gêneros musicais naturais e as várias estratégias composicionais subjetivas artificiais dos compositores. Lerdahl sustenta que a lacuna entre o que o compositor propõe através de suas estratégias e o que o ouvinte reconstrói na apreciação origina-se apenas quando a gramática composicional é artificial.

Mario Baroni declara que, com o fim da *avant-garde* e o surgimento da psicologia cognitiva, esse cenário “[...] poderia permitir a inserção efetiva dos princípios de escuta no núcleo da gramática composicional e possivelmente resolver o problema de encontrar novas perspectivas ‘naturais’, mesmo que nossa cultura musical muito fragmentada e autoconsciente

¹⁰⁸ [...] a limited set of rules that can generate indefinitely large sets of musical events and/or their structural descriptions.

¹⁰⁹ One of the fundamental aims of the compositional strategies is to organize a system of features with the aim of producing musical pieces that performers and listeners can interpret in an expressive-emotional key. The selection of the features, the dosing of their global congruence, their temporal distribution, the choice of one or another parameter (rhythm, melody timbre and so forth), are decisions of the composers.

possa criar dificuldades.”¹¹⁰ (BARONI, 2010, p. 72, grifo do autor). Nesse sentido, Lerdahl propõe uma lista de 17 restrições (*constraints*) cognitivas que a música deve respeitar de forma a ser efetivamente processada e compreendida pelos ouvintes. Baroni as agrupa por assunto, definindo suas respectivas prerrogativas:

Restrições 1 a 7: dizem respeito à segmentação – “[...] o fluxo musical da escuta deve ser dividido em segmentos subordinados e superordenados, hierarquicamente organizados, a fim de reduzir a carga de memória e fornecer ao ouvinte uma adequada representação mental da música” (*ibid.*, p. 72).

Restrições 9 a 14: "impõem a presença de pontos de estabilidade (ou fechamentos) em relação à segmentação e fraseado, capazes de organizar e orientar o fluxo musical" (Idem). Lerdahl considera como os pontos de estabilidade mais importantes as relações tonais e a presença de consonâncias.

Restrições 15 a 17: são dedicadas ao espaço das alturas (*pitch-space*), um princípio cognitivo que descreve em termos matemático-geométricos a distância psicológica entre elementos mais ou menos estáveis.

A discussão relativa às restrições de Lerdahl é válida para esta pesquisa, tendo em vista o fato de que, para a adequada distinção dos esquemas musicais a serem friccionados, devemos marcar suas fronteiras de modo mais inteligível possível, pois no ambiente composicional artificial aqui proposto, os esquemas são sempre entidades alienígenas: dissociados de seus ambientes de origem à procura de uma acomodação no espaço compositivo.

Nesse sentido, José Augusto Mannis (2014) aplica o conceito de “desterritorialização”, fundamentado, por sua vez, nas formulações de **código e território** propostos por Gilles Deleuze e Félix Guatarri em processos composicionais construídos por intermédio da modelagem mimética de obras musicais de outros compositores. Os autores entendem que codificar e territorializar como prerrogativas utilizadas pelos indivíduos para construir suas identidades subjetivo-culturais. Para cada imagem aceita pelo indivíduo para formar sua identidade e comunicá-la ao habitantes de seu meio social, associam-se tipos e estilos que formam códigos. As mudanças que transformam as pessoas ao longo de suas vidas resultam de uma série de fluxos de informações que são aceitas ou rejeitadas para compor (ou

¹¹⁰ This could permit the effective insertion of listening principles into the core of the compositional grammar and possibly solve the problem of finding new “natural” perspectives, even if our too fragmented and self-conscious musical culture can give rise to difficulties.

não) novos códigos. Considera-se um fluxo como aceito quando ele está simultaneamente em equilíbrio com o indivíduo e com o *status quo* do território (meio) no qual se insere. Quando um fragmento desterritorializado atravessa e/ou incide sobre outro território (que não o de origem), traz consigo um fluxo identitário que pode, assim, ser ou não ser aceito neste novo território.

Mannis afirma que algo não codificado se aceito, o fluxo já se encontrava previamente codificado, habilitando-o a circular livremente pelo território. Se não, ele pode passar por um processo de “acomodação” e “equilibração” no qual os componentes desse fluxo são “descodificados” (Para Deleuze e Guatarri, desfazer códigos), isto é, variados e alterados de forma a se adequarem aos valores do novo território. Nesse sentido, Mannis sinaliza que “Algo não codificado fluindo por um território parecerá estranho” e que “Uma sociedade se sente desterritorializada diante de um fluxo não identificável, ou seja, não codificado” (MANNIS, 2014, p. 200). Tais acepções são bastante pertinentes aos objetivos deste trabalho, tendo em vista que sua ideia central concerne à desterritorialização concomitante de esquemas musicais distintos e sua acomodação (ou rejeição) dentro do ambiente compositivo artificialmente idealizado e reunido sob nosso sistema composicional.

No âmbito da implementação composicional dos aspectos teóricos e conceituais analisados ao longo da tese, identificaremos estratégias e processos compositivos nas obras produzidas ao longo da pesquisa em detrimento de uma análise detalhada (compasso a compasso) para que esses procedimentos possam ser assimilados e adaptados a cada realidade cultural e criacional. Com relação à metodologia utilizada nesta tese, não foi seguida uma ordem cronológica entre a concepção teórica que estruturou o trabalho e a composição das obras. Esses processos ocorreram concomitantemente, ocorrendo uma mútua influência criativa em suas respectivas construções.

Em retrospecto, sustentamos que o ímpeto da pesquisa de doutorado foi tentar identificar quais seriam os processos composicionais mais salientes nas obras elaboradas no mestrado. Numa primeira análise, foi identificada a utilização de macro estruturas (esquemas estilísticos) como principal estratégia conceitual norteadora dos processos compositivos. A partir daí, os esforços se direcionaram em apontar quais seriam as estratégias subjacentes. Podemos afirmar, assim, que o problema inicial da tese foi teorizar sobre relevância de uma prática composicional subjetiva prévia. Em outras palavras, a tese buscou elaborar um arcabouço teórico que se coadunasse, sustentasse e justificasse uma prática compositiva preexistente. Utilizando a analogia do *blending*, tratava-se de descomprimir em componentes

e processos o *insight* global de um posicionamento conceitual sobre o compor musical no século XXI.

Metáforas de atuação do sistema composicional (espaço genérico)

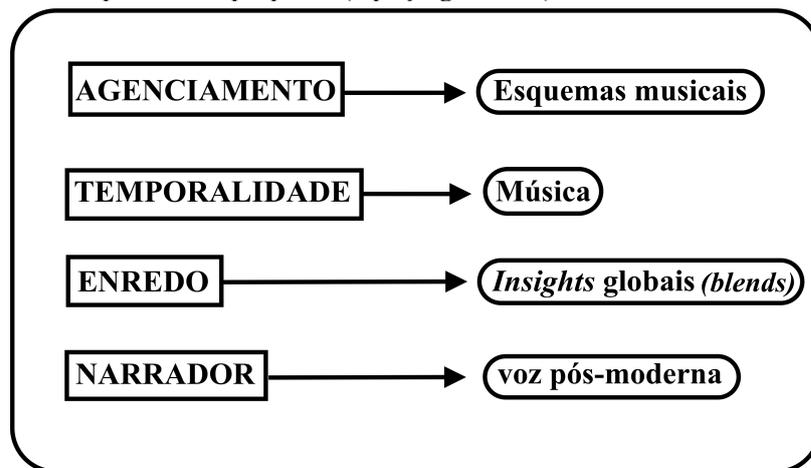
Michael Klein, ao revisar a bibliografia concernente às teorias da narrativa musical, identifica a clássica distinção entre **discurso** (*discourse*) e **história** (*story*), considerando *discurso* como a maneira que um narrador utiliza para contar uma história e *história* como o próprio conto, o produto final de existência autônoma e independente das várias formas que são utilizadas (discursos) para montá-la, apesar de a *história* permitir um nível de abertura interpretativa. Tal como aqui defendido, sugere-se que os dois conceitos se confundem na experiência musical: não existe **uma** música (história) absoluta universal, mas vários discursos culturalmente situados. Diante disso, defendemos que os discursos subjetivos que compõem o núcleo da atividade composicional não correspondem às inúmeras histórias que podem ser reconstruídas por diferentes ouvintes numa mesma apreciação ou pelo mesmo ouvinte em apreciações subsequentes. Assumindo tal direcionamento e focando na relação entre discurso e o compor musical, concordamos com Klein ao entendermos que a noção de discurso empresta à análise musical uma série de metáforas dentre as quais se destacam: *Agenciamento, Temporalidade, Enredo e Narrador* (voz narrativa).

Uma importante questão a ser ressaltada neste momento é o porquê de termos escolhido esses quatro conceitos como fundamentos do sistema composicional. Defendemos que uma forma viável de perseguirmos o objetivo principal deste trabalho – a fricção entre esquemas musicais – pode ser viabilizada e incrementada dentro dos preceitos da *música como narrativa*. Esta, por sua vez, advoga que a narrativa literária e a narrativa musical possuem prerrogativas e imanências singulares e dessemelhantes. A resposta é acreditarmos que as metáforas ressaltadas por Klein convergem para as que consideramos ser as mais relevantes para conceptualizarmos uma narrativa musical que não seja dependente dos preceitos que apenas fazem sentido em narrativas literárias. Como vimos anteriormente, uma parcela da literatura considera nexos causal, linearidade e desenvolvimento temporal como aspectos essenciais a uma narrativa (literária e musical). Na música, entretanto, acreditamos que o maleável tempo musical pode ser múltiplo e descontínuo e que enredos prototípicos podem ser incorporados pelo ouvinte, mesmo que seus eventos não obedeçam a encadeamentos lógicos necessários à reconstrução de uma história literária. O que estamos

propondo ao longo deste trabalho é que a história musical reside no nível do *insight* global: esse é o arcabouço da *música como narrativa*.

Sob esse entendimento, podemos vislumbrar que, na música, a ação e interação de elementos básicos de todas as narrativas como agentes, intenções e suas implicações interpretativas são necessários e suficientes para construirmos histórias musicais. Por outro lado, nosso sistema abarca causalidades que podem justificar que narrativas condizentes com a realidade das experiências musicais podem ser viáveis. Daí que, se desejamos ressaltar (*enredo*s) na música (*temporalidade*), nada melhor do que friccionarmos esquemas (*agenciamento*), já que encapsulam (*insights* globais) significações que, caso não correspondam à nossa realidade cultural (*expectativas*), suscitam conflitos (*acarretamentos*) que, por sua vez, incentivam que novas conexões sejam imaginadas (*blends*) para nos territorializarmos nessa nova realidade (*voz narrativa = ressignificação do antigo*). Esse é o fluxo que rege o sistema composicional, sendo representado graficamente na figura 9:

Figura 9 – Sistema composicional proposto (*espaço genérico*)



Voltando às metáforas de Klein, tomaremos-as emprestado para integrá-las ao **espaço genérico** (ver CBT: item 2.6). O espaço genérico, dentro deste sistema, corresponde aos elementos em comum que serão considerados (e esmiuçados) ao friccionarmos os diferentes esquemas musicais. Em outras palavras, as metáforas de Klein ditarão as diretrizes de atuação no processo dialético resultante da fricção entre diferentes esquemas musicais. Para cada uma das metáforas será apresentada uma breve contextualização teórica como forma de ressaltar o viés recepcionado pela tese com relação aos temas em questão, além de suas respectivas estratégias composicionais. Cabe deixar claro que a divisão entre essas metáforas não aconteceu nos processos e estratégias composicionais integrantes do sistema composicional

aqui proposto (bem como não acontece se utilizado por outros compositores adaptado às suas próprias realidades) e que fundamentou a elaboração das obras musicais apresentadas na tese. Tal proposta possuiu apenas efeito didático como forma de facilitar a exposição e análise dos componentes do sistema composicional.

Por fim, devido à abrangência e abertura do conceito de **esquema** que admite várias interpretações e concepções, sugeriremos uma taxonomia com a prerrogativa de facilitar a análise dos exemplos e das estratégias composicionais aqui apresentados. Proporemos, dessa forma, várias gradações (do nível mais básico ao mais abrangente) que possibilitam uma maior abertura e detalhamento na investigação do funcionamento do sistema composicional proposto. São eles:

Esquemas musicais: taxonomia

Esquemas sonoros (nível fenomenológico): dizem respeito à experiência fenomenológica do som bem como aos meios que se relacionam com esse interesse como, por exemplo, acústica, timbre, instrumentação e orquestração. Nesse sentido, quando mesclamos materiais musicais apresentados por um violino e por uma guitarra elétrica com o objetivo de obter determinado efeito fenomenológico (sensorial/auditivo), estamos precipuamente manipulando esquemas sonoros;

Esquemas metafóricos (nível de significação metafórica) – dizem respeito às estruturas que fundamentam nossas experiências no mundo e o discurso acerca delas – esquemas de imagem, metáforas conceituais, notas, escalas, ritmos, etc;

Esquemas agenciais (dimensão agencial): dimensão “comportamental” – como e de que forma se manifestam os agentes sonoros em uma composição – intencionalidades, gestos e procedimentos assumidos pelos agentes em uma determinada narrativa – o que os agentes buscam com suas atitudes;

Esquemas estilísticos (dimensão cultural) – estruturas musicais que encapsulam uma rede de associações culturalmente erigidas – neste trabalho se referem precipuamente a gêneros e estilos musicais;

Esquemas narrativos (dimensão narratológica): dizem respeito às questões conceituais sobre as quais uma composição é construída – interpretação de esquemas – *entailments*;

Esquemas composicionais (dimensão composicional): situam-se no nível mais abrangente, agregando todas as dimensões anteriores. Visam a construção consciente e intencional de uma experiência holística significativa. Por outro lado, devido ao compor musical ser um processo altamente dinâmico, elementos não conscientes e não previsíveis como, por exemplo, a intuição e o acaso (dentre outros) estão presentes em sua constituição;

4.1 AGENCIAMENTO

4.1.1 Gesto musical como ferramenta de construção e articulação agencial

De acordo com Klein (2014), *agenciamento* diz respeito a ouvirmos música como um desenrolar que denota uma urgência interna ou uma intencionalidade em contraponto a um processo mecanicista, ideia que se alinha à noção de *acarretamentos* (*entailments* – ver 3.2.3) latentes presentes nas estruturas metafóricas musicais utilizadas pelos ouvintes para construir sentido e significado de suas experiências musicais. Jean-Jacques Nattiez, citando Edward Cone, sinaliza o gesto musical como denunciante de uma “narrativa inferida” (NATTIEZ, 1990b, p. 245). Buscaremos aqui, dessa forma, ressaltar as prerrogativas do gesto musical enquanto ferramenta de implementação agencial.

Paulo Costa Lima sinaliza a abrangência do termo ao sinalizar que o “[...] gesto musical se impõe muito facilmente como noção intuitiva, parece ser entendido de forma direta como unidade de significação, até por seus paralelos com a própria comunicação gestual, com a mímica, os sinais, e os próprios gestos linguísticos.” (LIMA, 2014, p. 249-250). Em sentido análogo, Claude Cadoz e Marcelo M. Wanderley (2000), reconhecendo que o conceito de gesto é amplo e relacionado a cada situação/campo específicos, entendem que existe um denominador comum no sentido de direta ou indiretamente referenciar o comportamento físico humano. E. Métois também sinaliza a grande abertura do conceito de gesto, que pode ser utilizado em diferentes acepções, mas que, entretanto, pode sugerir uma intencionalidade intrínseca em cada uma delas:

Há um conjunto diversificado de objetos que abrangem a lacuna entre a intenção musical de nível mais elementar (cognição, psicologia, musicologia) e uma forma de onda simples (física). Esses objetos serão chamados de gestos musicais e devem ser vistos como os recursos com base nas quais as intenções musicais serão recuperadas por meio de alguma tomada de decisão. [...] Os gestos que alimentam um instrumento são de natureza física (dedilhado, pressão, energia etc.), enquanto os gestos resultantes da nossa percepção auditiva não são. No entanto, ambos apresentam a capacidade de comunicar intenções musicais em um nível mais elevado do que uma forma de onda de áudio¹¹¹ (*apud* CADOZ; WANDERLEY, 1996, p. 89).

Robert Hatten (2001, página web sem número), ao discorrer sobre o conceito de “gesto”, defende uma caracterização de significância implícita. Dessa forma, nem toda ação se qualificaria como gesto. Ao se perguntar porque não existe uma teoria abrangente sobre gesto musical, ele responde que uma das razões é histórica: a notação musical – discreta em sua simbologia (pedaços do contínuo temporal) – “[...] não pode representar facilmente as continuidades do gesto.”¹¹² (HATTEN, 2001, página web sem número). Gesto, assim, seria um conceito holístico que desabilita que seus componentes sejam interpretados como unidades separadas.

Fernando Iazzeta reconhece que a técnica e a tecnologia, aspectos culturais bastante enraizados na música, ampliaram o conceito de gesto trazendo duas grandes diferenças (isso decorre do fato de os artefatos eletrônicos eliminarem a necessidade de materialidade do som, ou seja, “Os sons eletrônicos não incorporam nenhum tipo de relação gestual com os dispositivos que os produzem.”¹¹³ (IAZZETA, 1997, p. 05). É o que aconteceria, por exemplo, na música eletroacústica segundo o autor. Esses avanços tecnológicos proporcionaram autonomia e liberdade para a produção de sons, mas, por outro lado, produziu perdas nas dimensões simbólicas e de significado que podem estar presentes numa obra musical.

A primeira alteração é o fato de a música atualmente ser primariamente produzida para ser escutada e não ser executada, sendo os processos de composição e performance meios de

¹¹¹ There is a diversified set of objects spanning the gap between the lowest-level musical intention (cognition, psychology, musicology) and a simple wave form (physics). These objects will be referred to as musical gestures and they should be seen as the features based on which musical intentions will eventually be recovered through some decision making. [...] The gestures that are fed to the instrument are of a physical nature (fingering, pressure, energy, etc.) whereas the gestures resulting from our auditory perception are not. However, both present the ability to communicate musical intentions at a higher level than an audio wave form: E. Métois. 1996. “Musical Sound Information – Musical Gesture and Embedding Synthesis.” PhD thesis, MIT, 1996.

¹¹² [...] cannot easily represent the continuities of gesture.

¹¹³ Electronic sounds do not embody any kind of gestural relation to the devices that produce them.

propiciar isso. A segunda alteração diz respeito ao gesto musical (tomado em sentido amplo): um movimento que incorpora um significado especial, ou seja "[...] gesto é um movimento expressivo que se torna real através de mudanças temporais e espaciais"¹¹⁴ (IAZZETA, 1997, p. 03). Ele defende, assim, que o gesto tem um papel fundamental na geração de sentido:

O gesto musical não é apenas movimento, mas um movimento capaz de significar algo, um movimento que carrega um significado especial. É mais do que uma mudança espacial, ou uma ação corporal, ou uma alteração mecânica: o gesto musical é um sinal que se torna real através dos movimentos¹¹⁵ (*ibid.*, p. 01).

Iazzeta faz uma distinção entre *Mental Gesture* e *Physical Gesture*. O primeiro está diretamente relacionado aos processos de composição, interpretação e apreciação. Um gesto mental se refere a um gesto físico sua relação de causalidade e ocorre como uma ideia/imagem de outro gesto. Dessa forma, um compositor geralmente passa de uma ideia/imagem mental de um gesto sonoro para compor um gesto vocal/instrumental. Ele ressalta que um gesto mental sempre se refere a um gesto físico previamente aprendido. Em sentido análogo, um ouvinte faz o processo inverso: sai da partitura para construir os gestos físicos do performer. Ele defende que é através de nossa experiência que nós podemos estabelecer padrões e ligações entre os eventos sonoros e os materiais que podem produzir tais sons (*ibid.*, p. 04) e que esse processo não é especificamente preciso, mas sua percepção é sofisticada em termos relativos. Assim, não sabemos com precisão a intensidade sonora de um lápis caindo no chão, mas sabemos que a amplitude sonora de batucar esse mesmo lápis na mesa é maior que rolando na mesa. Ele conclui dizendo que parte do poder expressivo da música é dado pelo escalonamento proporcional que possibilita mentalmente construirmos relações entre materiais, gestos e sons.

Edson Zamprona, ao analisar tópicos relacionados à utilização dos gestos na música contemporânea, atesta que os serialistas, a partir de 1950 em suas experimentações composicionais, tinham como assunção básica que parâmetros distintos (mesmo que utilizados em uma mesma composição) mantinham suas características individuais, mesmo quando combinados entre si. A partir do final de 1970 e começo da década de 80, entretanto, ele afirma que, com a crescente complexidade e a questão da referencialidade histórica, a

¹¹⁴ [...] gesture is an expressive movement which becomes actual through temporal and spatial changes.

¹¹⁵ Music gesture is not only movement, but a movement which is able to mean something, a movement which carries a special signification. It is more than a spatial change, or a body action, or a mechanic alteration: music gesture is a sign that becomes actual through movements.

mútua influência dos parâmetros musicais começou a ser levada em conta pelos compositores. Dessa forma, por exemplo, determinada sequência melódica numa composição poderia referenciar madrigais da renascença, assim como um ataque poderia influenciar a percepção auditiva das durações, entre outros exemplos. Sob essa perspectiva, então, novas propostas surgiram para lidar com esse novo panorama composicional, apresentando-se o gesto musical como uma delas.

Diferentemente das linguagens verbais/escritas em que o significado dissocia-se de seu veículo de propagação e/ou materialidade sonora (podemos traduzir um texto para outro idioma ou podemos substituir uma palavra por outra sem que se altere o significado da ideia transmitida), na música essa é uma relação de interdependência ao ponto que o autor sugere ser mais adequado falarmos em “significação” ao invés de “significado” para definir o processo de transformar sons em algo inteligível, sem quaisquer referências às linguagens verbais. Para ele, significação é:

[...] é o resultado de uma síntese que a mente realiza para tornar inteligível o que é ouvido. Essa síntese não se limita aos aspectos perceptíveis da música, seus aspectos materiais, como os fenômenos sonoros, por exemplo; no entanto, também não é independente deles. Essa síntese é introduzida em fenômenos sonoros pela mente para criar conexões entre eles, conexões que de outra maneira eles não teriam.¹¹⁶ (ZAMPRONHA, 2004, p. 78)

Na música, não existem sinônimos substitutivos para expressar uma ideia musical, tal como existem palavras que podem ser substituídas sem que se perca o significado. Apesar disso, ele considera que não existem gestos neutros, defendendo que essas estruturas estão situadas na fronteira entre a materialidade do som e sua significação, mantendo conexões com ambos. No entanto, a materialidade do som *per se* não determina com exatidão quais conexões serão formadas pelo ouvinte em uma audição, sendo sua bagagem cultural relevante nesse processo. Entretanto, a materialidade do som previne de que conexões não convenientes à atribuição de sentido não sejam feitas. Em um canto gregoriano, por exemplo, não podemos determinar seu conteúdo, mas sabemos que não o ouviremos sob as prerrogativas esquemáticas de uma obra dodecafônica. Diante disso, sugere-se que o gesto musical, semelhante a um esquema, pode ser entendido como uma “entidade” autônoma que pode transmitir significados e intencionalidades:

¹¹⁶ [...] is the result of a synthesis the mind accomplishes to make intelligible what is listened. This synthesis is not limited to the perceptible aspects of music, its material aspects as the sound phenomena for instance; however, it is also not independent from them. This synthesis is introduced in sound phenomena by the mind to create connections among them, connections that in another way they would not have.

No que diz respeito à composição musical, o gesto passa a ser entendido como um movimento de materialidade sonora que gera uma configuração delimitada, reconhecível pela escuta como uma unidade. Essa unidade está intimamente associada à significação dentro de uma obra. Os parâmetros tendem a não ser mais tratados independentemente um do outro. Eles são tratados como um conjunto, e as múltiplas interferências que produzem são levadas em consideração.¹¹⁷ (ZAMPRONHA, 2004, p. 03-04)

Logo, as configurações globais que um ouvinte pode apreender da materialidade do movimento sonoro (como transformações espectrais e morfológicas) são mais importantes que a estrutura de uma obra na qual sua lógica serve para organizar de forma detalhada seus parâmetros musicais. Em outras palavras, é ver vida nos sons. Nesse direcionamento, Marcos Nogueira entende que, “[...] quando dizemos que uma dada melodia é “solene” ou “graciosa”, não devemos entender que estamos nos referindo ao que a melodia possui ou descreve, mas ao que ela é.” (NOGUEIRA, 2014, p. 104, grifo do autor).

François Delalande fala de “Unidades Temporais Semióticas”¹¹⁸ (*Unités Sémiotiques Temporelles*) como uma configuração de gesto como configurações sonoras temporais que, mesmo sob diferentes configurações e em diferentes contextos, apresentam (mais ou menos) o mesmo efeito e significação. O autor menciona que compositores como Brian Ferneyhough que, apesar de utilizar o gesto como elemento determinante na construção composicional, critica a representação de emoções através de gestos, pois considera tal orientação como um retorno ao Romantismo. Ele propõe alternativamente a “Figura” (*Figure*) – uma desconstrução de um gesto em parâmetros independentes –, mantendo a autonomia destes sem, contudo, perder a relação com aquele. O objetivo disso seria evitar relações simbólicas estereotipadas entre gestos e emoções.

Em sentido contrário, Zampronha reconhece que os gestos podem provocar emoções e sensações sem contudo serem limitados a representações icônicas: estes podem realizar representações simbólicas e indiciais (*indexical*). Um exemplo disso seria o universo da música eletroacústica. Um evento sonoro que perpassa quatro caixas acústicas posicionadas em locais distintos de uma sala pode ser considerado como uma representação indicial de um

¹¹⁷ With regard to musical composition, gesture comes to be understood as a sound materiality movement that generates a delimited configuration recognizable by listening as a unit. This unity is closely associated to signification inside a work. Parameters tend not to be treated independently from one another anymore. They are treated as a set, and the multiple interferences they produce one another are taken into account

¹¹⁸ DELALANDE, François. “Les Unités Sémiotiques Temporelles: Problématique et essai de définition”. *Les Unités Sémiotiques Temporelles*, ed. Jacques Mandelbrojt, Marseille: MIM, 1996, p. 17-25.

gesto no tempo e espaço, ou mesmo, um gesto em ação. Também podem ser criadas representações indiciais de distâncias espaciais (perto x longe, sons diretos x sons refletidos, etc) ou relações temporais específicas (compressão x alargamento). Um aspecto relevante ressaltado pelo autor é que, apesar de o gesto ser um elemento importante para a significação na música, a relação inversa não se sustenta:

Embora os gestos tomam parte na geração da significação na música, nem todos os gestos produzem novos significados, nem a significação pode ser reduzida a um gesto. Como já mencionado, a significação na música está muito próxima da materialidade do som. No entanto, não importa quão próximos eles estejam, a significação na música não pode ser reduzida ao gesto.¹¹⁹ (ZAMPRONHA, 2005, p. 07)

Zampronha cita um exemplo de como os gestos podem construir um discurso conceitual na elaboração de uma obra musical. Em sua composição *Modeling III*, ele buscou evidenciar um enredo a partir da ressignificação da materialidade sonora. O autor defende que isso foi alcançado pela transformação de materiais inicialmente vestidos como **não musicais** em **musicais** por intermédio da memória, além de considerar que esse é um dos mais importantes tópicos envolvendo a construção do pensamento composicional na atualidade. Nesse caso, o que inicialmente seria considerado como acessório foi alçado ao primeiro plano através de uma reavaliação da materialidade sonora (*sound materiality*) alcançada pelo ouvinte durante a apreciação na medida em que se torna consciente dessas transformações. Nesse direcionamento, uma obra seria um campo que evidencia um diálogo entre suas partes constituintes e configurações esquemáticas-gestuais de outras obras. Isto é, nessa acepção ouvir uma obra é ouvir simultaneamente outras obras e outros contextos sonoros. O autor defende que gestos estereotipados são ineficientes para tal objetivo, visto que não evidenciam a materialidade do som e sim um efeito anedótico, impondo uma musicalidade ao som estranha à sua própria materialidade. Não concordamos com tal acepção, pois vislumbramos essa capacidade referencial-esquemática de um gesto como uma potencialidade na construção de discursos compositivos. Esse é inclusive um eixo de articulação no sistema composicional proposto: a ressignificação de esquemas – inclusive clichês e gestos estereotipados – como ímpeto na construção conceitual-compositiva. Concordamos, porém, com Zampronha quando

¹¹⁹ Although gestures can take part in the generation of a signification in music, neither all gestures produce new significations, nor signification can be reduced to a gesture. As already mentioned, signification in music is very close to sound materiality. However, no matter how close they are, signification in music cannot be reduced to gesture (p. 7).

ele afirma que a complexidade de uma obra não se deve necessariamente à complexidade de suas relações estruturais. Ele prevê que essa construção envolve relações com outras obras (e esquemas).

Robert S. Hatten (2012) propõe a expansão do conceito de forças musicais (gravidade, magnetismo e inércia) proposto por Steve Larson. Hatten sugere que essas forças são parte de um ambiente físico virtual no qual os ouvintes podem experienciar ou inferir agenciamentos incorporados. Ele defende que "Compreender as forças musicais e sua interação com as energias agenciais é uma chave para desvendar os mistérios do significado musical."¹²⁰ (HATTEN, 2012, p. 09). Há portanto uma diferenciação e interação entre as forças ambientais e energias agenciais [ímpeto (*momentum*), fricção e repulsão]. Assim, as forças agenciais seriam acarretamentos das forças ambientais. São limitadas pelas forças ambientais, porém contribuem com sua própria energia, denotando uma intencionalidade quando estão em atuação. Um salto ascendente no início de uma melodia, por exemplo, constituir-se-ia numa margem de liberdade em que se requer uma energia adicional que se contrapõe à natural inércia ambiental e a gravidade que limita “puxando” o agente para “baixo”. Tal fato sugere um agenciamento latente não apenas incorporado (*embodied*), mas “apto corporalmente” (*able-bodied*) capaz de gerar uma “energia iniciadora” (*initiatory energy*), isto é “[...] a força até então inexplicada necessária para superar a estase inercial da primeira nota”¹²¹ (HATTEN, 2012, p. 02) que não pode ser fornecida pelas forças de Larson. Nessa acepção, Hatten reavalia a inércia, questionando se o fenômeno é uma força *per se* ou é a continuidade de um ímpeto (*momentum*) inicial proporcionado por um agente independente. Há, nesse caso, a inferência de um agente presumido – humano ou não – que criou a energia necessária para suplantar a estase inicial que posteriormente será continuada (“embalada”) de acordo com os pressupostos da inércia.

No mesmo sentido, o autor ressalta que Leonard Meyer aponta esse agenciamento (porém, sem reconhecê-lo explicitamente) ao dizer que “padrões desenvolvem um forte ímpeto interno.”¹²² (*ibid.*, p. 03). Ele continua afirmando que a fricção seria o efeito do meio ambiental (e.g. ar) que atua em contraponto (segura e atrasa) à continuidade do movimento sustentado pela inércia. Uma nota pedal estacionária seria, dessa forma, um agente friccional que se contrapõe a uma melodia ascendente que deve, assim, investir energia agencial

¹²⁰ Understanding musical forces and their interaction with agential energies is one key to unlocking the mysteries of musical meaning.

¹²¹ [...] the hitherto-unaccounted force necessary to overcome the inertial stasis of the first pitch [...].

¹²² [...] patterns develop a strong internal momentum.

adicional para conseguir manter a inércia do movimento ascendente. O pedal não seria um agente neutro no complexo ambiental, mas possuiria sua própria força agencial de oposição/conflito que “puxa” a melodia ascendente para baixo.

Da mesma forma, o incremento da dinâmica seria uma atitude que visa o mesmo objetivo. Alterações/conflitos rítmicos, métricos e de agógica responderiam ou refletiriam, dessa forma, tais forças agenciais.

Podemos sugerir que a análise de Michael Spitzer sobre a rede de integração "raiva musical" de Fauconnier e Turner (2002) diz respeito a um possível agenciamento de estruturas metafóricas no processo de formação do sentido musical. Spitzer nos informa que o entendimento metafórico da raiva proposto por Lakoff e Zoltán Kövecses¹²³ provém de um mapeamento entre os modelos populares de "calor" e "raiva", fundamentado sobretudo no esquema de imagem CONTÊINER ("Ele vai explodir de raiva"; “eu estou fumaçando de raiva”, etc). Fauconnier e Turner adicionam um terceiro espaço mental a esse mapeamento – o espaço mental do corpo – que, diferentemente da relação metafórica anterior, se manifesta na fisiológica “relação vital” *causa-efeito*. Ou seja, "[...] emoção causa reações fisiológicas"¹²⁴ (SPITZER 2018, p. 27).

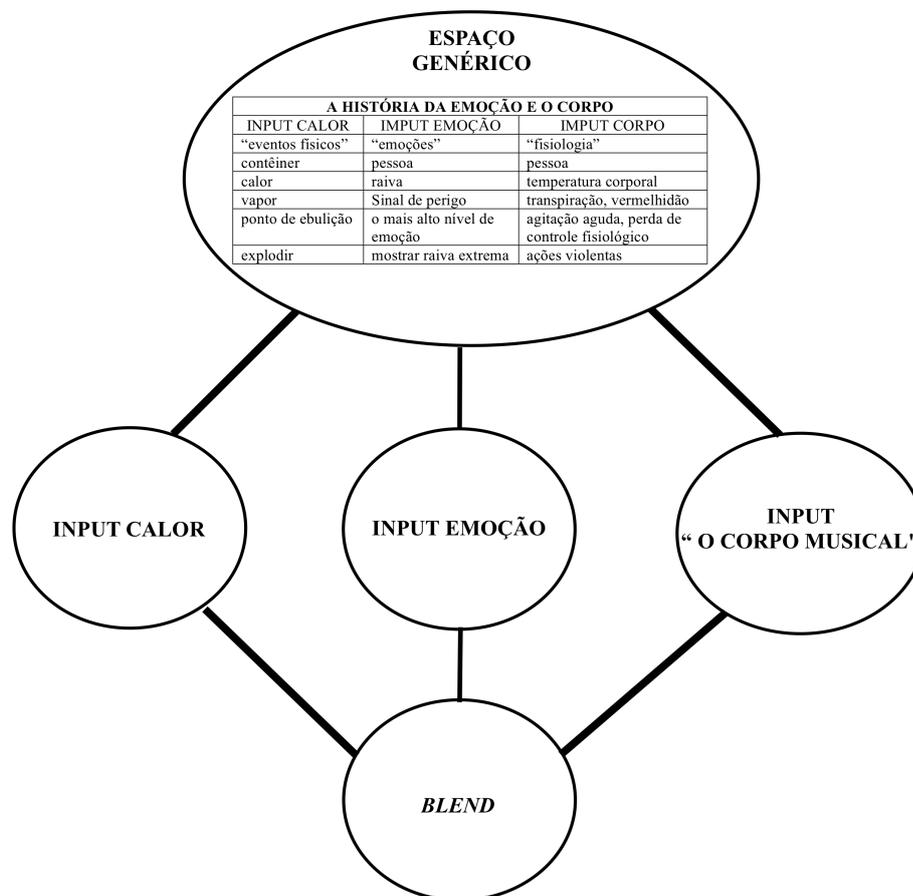
Para Fauconnier e Turner, todos os espaços mentais são sustentados por uma noção cultural convencional chamada “a história da emoção e do corpo” que atua como o *espaço genérico* dessa rede de escopo múltiplo (*multiple-scope network*). Spitzer adapta esta rede de integração à música, propondo o espaço mental do “corpo musical” (*The Musical Body Input*). Spitzer sugere que a ideia da *persona* musical emanaria dessa integração e se manifestaria quando “[...] imaginamos a música como um corpo metafórico, mapeando todos os atributos listados na rubrica ‘entrada do corpo’ não apenas para as características estruturais da música, mas também para sua ontologia como uma espécie de pessoa virtual.”¹²⁵ (SPITZER, 2018, p. 28, grifo do autor). Segundo o autor, vem daí a ideia de podermos pensar numa música instrumental “falando”, “gesticulando”, “cantando”, “se movendo” ... e (intencionalmente) “querendo” atingir metas como frequentemente observado na “paisagem virtual” da forma musical tonal.

¹²³ LAKOFF, George; KÖVECSES, Zoltán (1987). "The cognitive model of anger in American English". In D. Holland & Quinn (Eds.), *Cultural in language and thought*, p. 195–221. New York: Cambridge University Press.

¹²⁴ [...] causes physiological reactions.

¹²⁵ [...] we imagine the music as a metaphorical body, mapping from all the attributes listed under the “body input” rubric onto not just the music’s structural features, but even to its ontology as a kind of virtual person.

Figura 10 – Rede de integração "raiva musical" (SPITZER, 2018)



É preciso deixar claro que esse tópico não esgota a discussão sobre o conceito de gesto musical. Como dito anteriormente, a análise dos conceitos estruturais do sistema composicional proposto nesta pesquisa busca apenas sinalizar quais direcionamentos melhor se adequam a seus preceitos. Cabe, entretanto, destacarmos algumas contribuições importantes sobre o assunto como, por exemplo, a compilação organizada por Anthony Gritten e Elaine King (2006) e os trabalhos de Godøy e Leman (2010) e Maria Dignart (2007), dentre outras relevantes contribuições.

4.1.2 Agenciamento: estratégias e processos composicionais

Ao atribuírmos ao gesto musical a função de articulação do agenciamento nas obras compostas no trabalho, destacaremos algumas estratégias adotadas que possuem a função de potencializar a dimensão agencial nos processos compositivos (esquemas agenciais). Ao longo da tese, foram compostas quatro obras – *Quimera* (2015), *Umwelt* (2016), *Aporia* (2016), *Gigito's Rendezvous* (2017) e duas mini peças-experimento *Miniatura I* (2016) e *Apud*

et All Hits, Vol.1 (2017) – que serão utilizadas nos exemplos aqui apresentados. Destacaremos a seguir algumas estratégias e processos composicionais relacionados à metáfora *agenciamento*.

- ***Reiterar constantemente materiais musicais como forma de potencializar a solidificação de identidades gestuais***

Friccionar esquemas musicais distintos pressupõe, antes de mais nada, marcá-los de forma a serem facilmente identificados auditivamente. Ou seja, a distinção entre **diferentes** demanda que sejamos capazes de perceber as fronteiras que compõem as identidades de cada uma das estruturas envolvidas. Uma premissa básica adotada nesse sentido foi apresentar os gestos musicais da forma mais incisiva e contundente possível, isto é, sempre que possível, os gestos foram reiterados em sua forma original. Mesmo quando pequenas alterações na estrutura de um gesto se fizeram necessárias para fins de adequação musical, estas foram cuidadosamente manipuladas no intuito de não obliterar seu reconhecimento auditivo.

No exemplo 2, são exibidas todas as três ocorrências de um mesmo gesto musical apresentado pela flauta na obra *Quimera*. Verificamos que se manteve praticamente idêntico em todas as suas manifestações. Tal estratégia permite que o gesto seja mais facilmente e prontamente reconhecido, além de propiciar uma melhor concatenação entre os gestos e suas funções estruturais e agenciais.

Exemplo 2 – *Quimera*: reiteração gestual

The image displays three instances of a musical gesture for the flute, each enclosed in a rectangular box and numbered 1, 2, and 3.
 Instance 1 (top left) is at measure 9, marked *mf*.
 Instance 2 (top right) is at measure 10, marked *p*, *mp*, *mf*, and *p*.
 Instance 3 (bottom) is at measure 208, marked *mf* and *pp*.
 Arrows point from box 1 to box 2, and from box 2 to box 3, showing the sequence of the gesture's repetition.

Adotamos, assim, como estratégia central no agenciamento a reiteração literal e a variação parcimoniosa na estrutura intervalar e de contorno gestuais. Tal direcionamento foi mantido, inclusive, entre obras distintas, de forma a ressaltar ainda mais a identidade dos gestos mais relevantes quanto à dimensão composicional. É o que nos mostra o exemplo 3 a seguir:

Exemplo 3 – Intercâmbio gestual entre obras distintas

The image displays three rows of musical notation, each with a highlighted section and arrows indicating the flow of a specific gestural motif between different pieces.

- Row 1:** Shows a Flute (Fl.) part. The first box is from *Quimera*, measures 9-11, marked *mf*. The second box is from *Gigito's Rendezvous*, measures 28-29, marked *mf* and *pp*, with tempo markings $(♩=150) = (♩=75)$. An arrow points from the first box to the second.
- Row 2:** Shows a Guitar (Gtr.) and Piano (Pno.) part. The first box is from *Quimera*, measures 91-95, marked *p*. The second box is from *Umwelt*, measures 16-18, marked *p dim.*. A box labeled "Delay on manipulate Repeat and Delay knobs freely" is shown above the guitar part. An arrow points from the first box to the second.
- Row 3:** Shows a Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Violins (Vln. I and Vln. II) part. The first box is from *Quimera*, measures 34-35, marked *mp*. The second box is from *Gigito's Rendezvous*, measures 60-61, marked *mp*. The third box is from *Umwelt*, measures 128-129, marked *mp*. Arrows indicate the flow of the motif from *Quimera* to *Gigito's Rendezvous* and then to *Umwelt*.

Observando o exemplo 3, notamos que determinados gestos musicais transitaram livremente entre as três obras, porém sem perder suas respectivas identidades. Cabe ressaltar que, no último módulo (abaixo à direita), o gesto não foi apresentado de forma literal – incompleto (do meio em diante) e aumentado (aumentação) –, apesar de que podemos facilmente identificá-lo devido a não existirem mudanças significativas em sua constituição intervalar e/ou contorno.

- ***Vincular ou dissociar idiomáticas instrumentais a esquemas estilísticos***

Essa estratégia é uma consequência natural na formação e desenvolvimento dos diferentes esquemas estilísticos. Consiste em utilizarmos cada instrumento e/ou grupo instrumental de acordo os esquemas estilísticos em que mais se fazem presentes. É o que nos mostra o exemplo 4:

Exemplo 4 – *Umwelt*: associações estilísticas

The image displays a musical score for 'Umwelt'. It features three staves: D.S. (Drum Set), Gtr. (Electric Guitar), and E.B. (Electric Bass). The D.S. staff shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The Gtr. staff includes a melodic line with a 'let ring' instruction and a 'Delay on' effect, marked with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The E.B. staff provides a bass line with a triplet of eighth notes. A circled number 1 (1) is placed at the end of the E.B. staff. Below the main score, there are two callout boxes. The first, labeled 'Congas (com as mãos)', shows a rhythmic pattern with a 'tapa (seco)' instruction and a *mf* dynamic, with a circled number 2 (2) below it. An arrow points from this box to a second box, labeled 'Repetir módulo Variar levemente', which shows a simplified rhythmic pattern in 4/4 time with a circled number 3 (3) below it.

Desconsiderando a questão da sincronização temporal, o exemplo 4 exhibe a sobreposição de dois esquemas estilísticos que acontece em vários momentos da peça *Umwelt*. Os materiais musicais exibidos pela guitarra elétrica, baixo elétrico e bateria (retângulo 1) foram conceptualizados de forma a ressaltar o esquema "banda de *Rock*", da mesma forma que a célula rítmica trazida pela conga (retângulo 2) traz um sabor de africanidade/baianidade. Se a intenção é que o esquema *Rock* seja percebido, convém que utilizemos os instrumentos mais usuais desse esquema. Em ambos os casos, como os materiais musicais são condizentes com sua instrumentação característica, entendemos que o processo de identificação horizontal dessas camadas musicais se torna mais evidente para o ouvinte. Em outras palavras, ao associarmos cada fonte sonora aos seus ambientes "de origem", intentamos facilitar a percepção auditiva de um maior número de estratos musicais, pois essa vinculação se apresenta como um dos fatores mais relevantes na diferenciação entre os diferentes estilos e gêneros musicais, mesmo que outras associações sejam intentadas em níveis mais sutis.

Por exemplo, o material apresentado pelas congas neste mesmo exemplo (retângulo 2) é uma variação da célula rítmica de uma canção de *Blues* (retângulo 3: *Mona*, composta por Bo Diddley). Como tal associação prescinde de um suporte ambiental esquemático-instrumental, dificilmente será percebida pelo ouvinte, mesmo que ele possua a memória

episódica da canção. Por outro lado, essa dissociação entre materiais musicais e suporte instrumental pode oferecer oportunidades compositivas, pois frustra determinadas expectativas esquemáticas. Por exemplo, a peça *Umwelt* inicia com a improvisação de um violoncelo **elétrico**¹²⁶ (*blend*) acompanhado por efeitos texturais executados pela guitarra elétrica. Como ambos os instrumentos estão utilizando um pedal de *delay*, é intentado que os materiais musicais não sejam claramente identificados, fato que obscurece a associação entre materiais musicais e seu suporte instrumental usual. Entretanto, o fato de o cello – um instrumento de origem acústica – se utilizar de recursos eletrônicos, provoca uma natural quebra de uma expectativa esquemática que pode ser relacionada com agenciamento. Composicionalmente esperamos que o ouvinte infira (acarretamento) que, como o esperado agente cello **acústico** (mas que, neste momento, se apresenta como elétrico) está fora de seu ambiente de origem: não deveria **estar junto** da “estrangeira” guitarra, ou seja, existe uma expectativa esquemática de que os cellos são acústicos e que, conseqüentemente, ali não é o lugar de um cello. Se, todavia, ele está ali presente, o ouvinte poderá inferir que existe alguma razão para tanto, sendo que provavelmente deverá procurar novas conexões para categorizar esse dueto. Esquemáticamente, ainda podemos citar a questão de que, se o ouvinte estiver vendo o concerto ao vivo, existe a dissociação entre os gestos físicos do violoncelista e os sons daí resultantes. Em resumo, toda a passagem enfatiza mais violações de expectativas agenciais-esquemáticas do que frustrações de expectativas dinâmicas relacionadas aos materiais musicais apresentados.

O exemplo 5 exhibe um trecho da peça *Aporia*¹²⁷ em que podemos verificar uma variação desta mesma estratégia. Toda a obra foi conceitualizada a partir de uma fricção entre os esquemas “erudito” e “nordestino”. Diferentemente das outras composições, aqui os conflitos são suscitados no âmbito interno dos grupos instrumentais (notadamente as cordas e o piano). Em outras palavras, é como se os instrumentos enfrentassem um dilema para aceitarem que essas sonoridades modais-regionais se incorporem às suas identidades eruditas.

¹²⁶ Para utilizar o pedal de efeito *delay*, o cello deverá, de preferência, utilizar um captador de contato (piezo) e ser conectado a um amplificador ou, como opção adicional, ser microfonado e o sinal elétrico enviado para um sistema amplificado (P.A.).

¹²⁷ Esta peça foi composta a partir do gesto principal da peça experimento *Miniatura I*. De todas as composições da tese, esta é a que a fricção entre os esquemas se mostra menos evidente no âmbito “vertical”. A ideia conceitual principal foi favorecer uma dialética interna com relação a estes esquemas relacionada a cada um dos dois grupos principais (cordas e piano).

Exemplo 5 – Aporia (c. 30 a 40): esquemas estilísticos em fricção interna

(♩ = 60)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Flute, Vibraphone, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. Performance instructions like *arco*, *tutti*, and *Div.* are also present. Four specific musical gestures are highlighted with boxes and labeled A, B, C, and D. Box A is in the Cello part, Box B is in the Piano part, Box C is in the Double Bass part, and Box D is in the Piano part.

No retângulo A do exemplo 5, as cordas executam um gesto construído por notas características da escala lídio b7 de dó (C - E- F# - Bb). No retângulo B, vemos que o piano não aceita esse esquema pois, apesar de compartilhar algumas notas com as cordas, faz questão de tocar um dó# 2 para se manter distante desse esquema metafórico. Em C, vemos o contrabaixo apresentar um gesto característico de todas as composições aqui exibidas. Após uma passagem em que as cordas escondem sua intenção modal, vemos que o piano muda de ideia e incorpora essa sonoridade “regional” à sua personalidade, ao apresentar um gesto com notas características da escala de mi lídio b7 (E – G# - A# - D) no retângulo D.

- *Concatenar gestos e/ou materiais musicais com determinadas funções agenciais/formais/estruturais*

Cabe ressaltar que a separação didática em estratégias não se aplica à realidade do compor numa dimensão composicional (esquema composicional: taxonomia). Logo, cada exemplo apresentado pode combinar vários desses processos. Nesse sentido, aproveitaremos outros exemplos para analisar esta estratégia.

No Ex. 2 (p. 107), o gesto da flauta, quando aparece, tem a função de sinalizar a entrada em um novo contêiner, tal como analisado no Ex. 14 (p. 135). Da mesma forma, no Ex. 10 (p. 124) o gesto da guitarra sugere um “conflito” entre instâncias psicológicas distintas, tal como explicado no Ex. 20 (p. 150) e sempre se faz presente como forma de ressaltar a existência de instâncias horizontais distintas. Isso é facilitado pelo fato de ser um esquema sonoro (nível fenomenológico) de fácil reconhecimento auditivo. Essa mesma estratégia é explorada em *Quimera* através do gesto do vibrafone (Ex. 7, p. 120). As citações do banjo (Ex. 19, p. 149) são esquemas agenciais (dimensão agencial) que sinalizam que os diálogos entre todos os três instrumentos serão desenvolvidos ou encerrados.

- ***Conceber e associar “comportamentos” e/ou “intencionalidades” a determinados gestos musicais e/ou instrumentos/grupos instrumentais***

Da mesma forma, utilizaremos os Ex. 4 (p. 109) e Ex. 9 (p. 123) para comentar sobre esta estratégia. Em ambos os exemplos, o esquema agencial “banda de *Rock*” tem a função de interromper o discurso dos demais instrumentos, fazendo com que parem ou, se isso não for possível, eles os obliteram, devido ao alto volume. No exemplo 19 (p. 149), igualmente, temos que determinados instrumentos (neste caso específico, a flauta) possuem a prerrogativa de “chamar” outros para compor grupos. Isto é, quando o caráter de uma passagem é muito fragmentado com planos horizontais independentes, um instrumento específico faz uma mediação para que outros instrumentos se juntem a ele e sigam alinhados. Na obra *Umwelt*, dos c. 100 a 127, o piano intencionalmente media uma interação entre os grupos instrumentais. Temos que ele, ao integrar materiais musicais de todos os grupos, faz com que haja, a partir daí, uma maior integração vertical em detrimento da coexistência horizontal de planos musicais independentes.

4.2 TEMPORALIDADE

[...] tempo é algo que só conceituamos por meio de metáforas, pois tudo o que sabemos acerca desse conceito está relacionado aos conceitos de *espaço*, *evento*, *mudança* e *movimento*. E a reflexão acerca da natureza do tempo é um valioso contraponto para a investigação dos mecanismos cognitivos – parte do inconsciente cognitivo – que usamos para conceituar o tempo e para falar dele. [...]. Quando desejamos medir o tempo que uma música toma, normalmente o fazemos comparando eventos [...] (NOGUEIRA, 2014, p. 112-113, grifo do autor).

Percebemos que a declaração de Marcos Nogueira aponta para o tempo como um elemento central de articulação e concatenação entre vários conceitos-chave da ideia da *música como narrativa* analisados ao longo do trabalho: *significação metafórica, categorização, movimento, expectativa e memória* e, principalmente, *narrativa*, já que podemos entender que “comparar eventos” é, em essência, narrativizar. E, na música, o tempo é o “local” onde tudo isso se situa.

4.2.1 Kramer e o tempo musical

Jonathan D. Kramer, ao realizar uma abrangente revisão sobre a temática da temporalidade na música em seu livro – *Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* –, defende a ideia de que o tempo não é uma realidade absoluta e externa. Logo, o tempo musical não é fundamentado na lei da contradição (uma proposição e sua negação não podem ser simultaneamente verdadeiras). Em outras palavras, se entendermos que o tempo é contínuo, não podemos (devemos) concluir que não possa ser descontínuo. Logo, se o tempo existe não como uma realidade objetiva, mas como uma interação entre o ouvinte e a composição, então pode ser inclusive interrompido ou mesmo reordenado (KRAMER, 1988, p. 05).

Kramer defende que a questão **o que é o tempo** (sua natureza) não deve ser respondida em âmbito geral, mas sim adaptadas as mais variadas assunções: científica x humanista; objetiva x subjetiva; livre de valores x avaliativa; relativista x universalista; especulativa x verificável – visão compartilhada pela nova musicologia. O autor afirma que são os eventos experienciados pelas pessoas e não o tempo que está em fluxo, sustentando que a percepção de uma múltipla temporalidade na música pode habilitar os ouvintes a experimentarem diferentes sentidos de direcionalidade, diferentes narrativas temporais e diferentes taxas de movimentação, tudo isso de forma simultânea.

O conceito da simultaneidade entre múltiplas temporalidades em uma obra musical se baseia intrinsecamente na ideia de que a música **cria** tempo: um tempo construído pela percepção simultânea entre a inflexível temporalidade “do relógio” e um tempo subjetivo e maleável proveniente do reordenamento e reavaliação das estruturas/conceitos identificáveis na apreciação musical. Apesar de reconhecer que a complexidade do assunto dificulta seu entendimento profundo unicamente por categorizações, ele propõe algumas categorias temporais – *Multiply-Directed time, Vertical time, Moment time, Gestural time* –,

considerando-as como ferramentas úteis para se fazer distinções e avaliações preliminares de estruturas denunciadoras do tempo musical.

Kramer sustenta que suas categorias temporais devem ser conceptualizadas nos termos de duas forças complementares: **linearidade** e **não linearidade**, definindo-as como princípios “[...] pelos os quais a música estrutura o tempo e pelos os quais o tempo estrutura a música.”¹²⁸ (KRAMER, 1988, p. 20). A tabela 14 exhibe algumas ideias relacionadas aos dois conceitos:

Tabela 14 – *Linearidade x Não linearidade* (KRAMER, 1988)

LINEARIDADE	NÃO LINEARIDADE
Horizontal	Vertical
Movimento	Estaticidade
Mudança	Persistência
Progressão	Consistência
Audição teleológica	Audição cumulativa
"Tornando-se"	"Sendo"
Temporal	Atemporal

São conceitos que sofrem influência da cultura, podendo ser relativizados de acordo com a realidade de seus membros. Em Bali, por exemplo, adota-se um calendário circular em que os dias e meses não se sucedem da maneira linear-causalística do ocidente. Logo, os habitantes de Bali, possuem um entendimento **não linear** sobre o tempo ordinário que, por sua vez, influencia a forma como apreciam música. O autor pontua que a linearidade na música aproxima-se de uma ideia de causalidade processual – implicações sugeridas por eventos prévios que, por sua vez, implicam acontecimentos futuros e vice-versa. Já a **não linearidade** materializa-se como um contínuo temporal que se origina de princípios permanentes (e imanes) que governam uma seção musical ou até mesmo toda uma peça.

Verificamos, pela tabela 14, que a música tonal possui uma nítida inclinação para a *linearidade*, ao ponto que muitos dos experimentos musicais do séc. XX buscaram ressaltar a *não linearidade* como concepção temporal dominante. Independentemente do perfil temporal adotado, Kramer sinaliza a intercambialidade entre os dois conceitos, destacando exemplos em que é possível observarmos não linearidade no tonalismo (persistência em ostinatos,

¹²⁸ [...] by which music structures time and by which time structures music.

sequências, e etc) assim como linearidade em obras não tonais (criação de cadências contextuais através de manipulações texturais e timbrísticas). A seguir, analisaremos cada uma das categorias temporais propostas por Kramer.

Para o autor, é do conflito entre relações temporais independentes entre si que experimentamos a percepção de um tempo “Multiplamente-Direcionado” (*Multiply-Directed*). Consiste em diferentes quadros temporais, cada qual progredindo independentemente do seu próprio passado para o seu próprio futuro, sem que nenhum deles seja **mais cedo, simultâneo** ou **mais tarde** do que outro. O significado musical, assim, depende de uma reordenação temporal subjetiva (e influenciada por fatores culturais) construída mentalmente pelo ouvinte. Ele assume que a percepção de uma múltipla temporalidade na música pode habilitar os ouvintes a experimentarem diferentes sentidos de direcionalidade, diferentes narrativas temporais e diferentes taxas de movimentação, tudo isso de forma simultânea. Nesse caso, a direção do movimento é tão frequentemente interrompida por descontinuidades, a música segue tão frequentemente por lugares inesperados que a linearidade parece reordenada. Essa categoria possui uma concepção paramétrica, isto é, os vários parâmetros musicais (duração, tessitura, altura, timbres, amplitude, entre outros) podem ser construídos separadamente. Tal concepção, assim, desconstruiria a ideia prévia de uma estrutura musical holística, ao propor a multiplicidade temporal de seus próprios parâmetros-componentes. Dessa forma, estes possuiriam estruturas quase independentes. Tempo *Multiply-Directed* é tempo descontínuo. Suas descontinuidades segmentam e reordenam o tempo. Existe um senso de movimento, mas este é tudo menos inequívoco. Mais de um objetivo está implícito e/ou mais de uma meta para objetivos é sugerida.

Kramer sinaliza que é difícil identificarmos exemplos de músicas *Multiply-Mriented* no século XX, porque, sem a linearidade proporcionada pelo sistema tonal, torna-se complicado percebermos o reordenamento de processos e eventos. Uma obra musical multiplamente-direcionada se revela quando seus processos tonais são tão bem definidos que podem ser entendidos mesmo quando a meta não é alcançada imediatamente ou quando contém uma riqueza de convenções gestuais (inícios, cadências finais, transições, clímax, etc) que podem ser reconhecidas mesmo em partes “erradas”. Logo, para uma verdadeiro perfil *multiply-oriented*, os processos lineares precisam ser interrompidos e completados (antes ou depois).

O *Vertical Time* seria o perfil temporal mais radical e mais intimamente relacionado à **não linearidade**: um “lugar” em que toda descontinuidade desaparece em favor de uma total consistência; um único presente esticado em uma enorme duração; um potencial “agora”

infinito que, no entanto, parece um instante. Isto é, quando o momento se torna toda a peça. Nesse caso, a descontinuidade desapareceria em favor de uma total, persistente e imutável consistência. Seu caráter não linear possibilitaria ao ouvinte fazer contato com sua própria temporalidade subjetiva. No *Vertical time*, as frases se recusam a formar uma hierarquia ordenada (subseções, seções, movimento, etc) e são ouvidas – de alguma forma – como arbitrárias. Não há distinção hierárquica de degraus de cadências: elas possuem os mesmos valores e importância. Uma obra “vertical” definiria seus limites formais (em sua maior parte) por meio de relações imutáveis entre as camadas de um denso mundo sonoro, enquanto que, na música tonal, a forma é construída nas relações entre eventos sucessivos. Kramer ressalta que ou **entramos** no tempo vertical, assumindo sua não causalidade ou ficamos entediados. Ou seja, a música “vertical” simplesmente é – podemos ouvi-la ou ignorá-la –, ressaltando-se o fato que a ausência de causalidade não significa nihilismo. Para o autor, uma peça que se baseia no *Vertical time*: não exhibe fechamentos em larga escala (cadências); não começa, sai; não atende propositalmente às expectativas internas; não procura preencher quaisquer expectativas que possam surgir acidentalmente; não constrói ou relaxa tensões; não termina, mas simplesmente cessa.

A ideia central relacionada ao *Moment Time* se refere a uma série de seções “momentos-entidades” minimamente conectadas não por transição que formariam um seguimento de eterno *continuum* relacionadas motivicamente entre si. Ou seja, seções autossuficientes e geralmente estáticas iniciadas e (des)conectadas por descontinuidades. Esses momentos seriam definidos mais por estase do que processualmente. Nesse perfil temporal baseado em princípios não lineares, tais “momentos” seriam caracterizados por **consistências** de textura, harmonia, procedimentos composicionais, orquestração, material melódico, etc. Como não há lógica linear, a ordem dos momentos pode ou não ser arbitrária (e.g. móveis). A forma no *moment time* vem das proporções e/ou consistências dos momentos-entidades (princípios não lineares). Logo, à medida em que ouvimos, vamos percebendo a *não linearidade* incorporada no equilíbrio e consistência que gera a forma não linear. Em outras palavras, nessa **audição cumulativa** vamos arquivando informações em tempo real que nos capacitam a perceber o equilíbrio de seções desiguais.

No *Gestural time*, a função temporal é criada não pela ordem dos eventos, mas por seus perfis convencionais. Isto é, a utilização de estruturas musicais “fora de fase” – comprometidas, redefinidas e desconstruídas de suas funções tradicionais. Essa categoria evidencia um tempo multiplamente orientado, mas trabalha, entretanto, com um tempo linear não direcionado em contrapartida a uma simultaneidade de quadros temporais independentes.

Por exemplo, uma obra tonal normalmente se desenrola de forma sincrônica no causalístico "tempo da peça" (tempo em si): nota a nota, gesto a gesto, frase a frase, período a período e assim por diante. O tempo gestural (*Gestural time*), contudo, é diacrônico, ou seja, uma cadência final, por exemplo, é assim reconhecida devido à função desse gesto sem importar onde ocorra na peça (tempo como retratado). Do conflito entre essas duas relações, o autor sugere que daí se desvela um tempo linear multiplamente orientado: uma reordenação da linearidade dos eventos musicais.

Após a análise de cada uma das categorias temporais propostas por Kramer, exibiremos um quadro resumo (tabela 15) contendo suas principais características como forma de facilitar o entendimento e a comparação entre elas:

Tabela 15 – Quadro resumo das categorias temporais propostas por Kramer (1988)

<i>Multiply-Directed time</i>	Diferentes quadros temporais, cada qual progredindo de forma independente de seu próprio passado para o seu próprio futuro
<i>Vertical time</i>	Percepção de estruturas musicais inseridas <i>entre</i> simultâneos estratos sonoros e não entre gestos sucessivos
<i>Moment time</i>	Série de seções autossuficientes iniciadas por descontinuidades e não conectadas por transição
<i>Gestural time</i>	Deslocamento das funções convencionais dos gestos musicais

Kramer identifica três dificuldades centrais na percepção das ideias centrais referentes às suas propostas de categorizações temporais:

Descontinuidade e modo temporal – toda música ocidental, com exceção das que se baseiam no tempo "virtual", contém descontinuidades que perturbam a contínua linearidade (e/ou a consistência não linear). Quando existe perturbação suficiente na linearidade continuada, um dos três modos temporais começa a substituir essa linearidade: (a) se as implicações de cada seção são continuamente frustradas por seções subsequentes, mas são realizadas em outro lugar, então o tempo é multiplamente-orientado (*Multiply-directed*); (b) se não há nada em uma seção subsequente que segue uma implicação de uma antecedente, temos o *Moment time*; (c) se as progressões implícitas de uma seção para outra são continuamente realizadas, mas as implicações dos níveis intermediários das progressões internas falham em serem realizadas, então há *não linearidade* no nível de fundo e *linearidade não-direcionada* no nível intermediário;

Relatividade de conceitos sobre o tempo – podemos assumir o intercâmbio entre os modos temporais. Isto é, podemos ouvir uma peça linear como "Vertical" a depender de nossa bagagem cultural.

Dificuldades em comparar e distinguir os modos temporais – na maioria das comparações não existe consistentemente apenas um perfil temporal em nível hierárquico. As categorias aplicam-se a diferentes modos de escuta e performance, filosofias composicionais, concepções sobre o tempo e, assim, não são necessariamente compatíveis. Grande parte das peças produzidas no séc. XX exibem características de várias temporalidades distintas. Além disso, as distinções entre elas não são facilmente alcançáveis.

A adoção das categorias temporais de Kramer neste trabalho não se justifica apenas como uma forma de facilitar ao leitor/ouvinte a identificação de estratégias composicionais relacionadas à temporalidade, mas sobretudo à seu caráter holístico e inclusivista que persegue novas formas de se apreciar música. Nas palavras do próprio autor, trata-se das potenciais oportunidades criativas que podemos desvelar ao assumirmos “[...] o desafio de ouvir música de novas maneiras e/ou para compreender a sua audição de novas maneiras”¹²⁹ (KRAMER, 1988, p. 08).

4.2.2 Temporalidade: estratégias e processos composicionais

Pelo anteriormente exposto, concordamos e entendemos que a temporalidade é um aspecto basilar na música. O tempo é o meio do compositor, tal como a tela é o meio do pintor e a argila é o meio do ceramista. Porém, mais do que em outras manifestações artísticas, na música o tempo é um meio imaginário que corresponde totalmente à real e dinâmica experiência temporal metafórica: é nesse lugar que tudo acontece. Nesse sentido, a manipulação do tempo musical repercute impreterivelmente nas demais metáforas do nosso sistema composicional. Por conseguinte, as estratégias temporais apresentadas neste tópico relacionam-se intrinsecamente com todas as outras que foram ou ainda serão apresentadas. Tomemos como exemplo a primeira estratégia deste tópico a ser apresentada a seguir (Ex. 6).

Quando intencionalmente (no compor) sobrepomos planos musicais de inclinações temporais distintas e independentes, sendo cada uma dessas camadas povoada por diferentes agentes esquemáticos (*agenciamento*) que atuam de maneiras distintas (*enredo*), esperamos

¹²⁹ [...] the challenge of listening to music in new ways and/or to understand their listening in new ways.

que esses diálogos reconceituem a certeza de antigas premissas numa constante busca de novas conexões e significados (*voz narrativa*).

- **Favorecer a percepção de uma múltipla temporalidade através da justaposição de perfis temporais distintos**

Essa estratégia tem como consequência natural a promoção da dialética entre os conceitos de *linearidade* e *não linearidade*. Artificio também explorado no antagonismo, fundamenta-se na sobreposição de planos musicais independentes com suas próprias orientações temporais. Vejamos o exemplo a seguir:

Exemplo 6 – *Gigito's Rendezvous* (c. 146 a 152): multiplicidade temporal

The musical score for Example 6 consists of three staves: Flute (Fl.), Banjo (Bjo.), and Cello (Vc.). The tempo is marked as $\text{♩} = 83$. The Flute part (A) begins at measure 146 with a melody in *mp*. The Banjo part (B) starts at measure 146 with a complex rhythmic pattern in *mf*, featuring triplets and a 'phaser + delay' effect. The Cello part (C) starts at measure 146 with a slow, sustained melody in *f*, marked 'Sul pont.'. Three rectangular boxes labeled A, B, and C highlight the respective parts of each instrument.

No exemplo 6, vemos um trecho da obra *Gigito's Rendezvous* no qual três perfis temporais distintos se sobrepõem, sendo que cada um dos instrumentos envolvidos assume uma orientação esquemática na escolha de seus materiais musicais.

No retângulo A, uma movida canção *country*¹³⁰ é tocada de forma lenta e melancólica pela flauta o que, todavia, não obscurece o caráter temporal **linear e direcional** de sua melodia. No módulo B, o banjo improvisa baseado em uma célula melódica com o sotaque modal do *Blues*, sugerindo uma **linearidade não direcionada**, isto é, podemos reconhecer o esquema tonal como melodias, regularidades rítmicas, porém não percebemos um direcionamento a metas e sim uma circularidade em torno da nota dó. No retângulo C, o cello

¹³⁰ *Night Train to Memphis*: composta por Owen Bradley, Marvin Hughes e Beasley Smith para o filme homônimo de 1946, escrito por Dorrel McGowan e Stuart E. McGowan e dirigido por Leasley Selander.

executa acordes longos e estáticos, utilizando a técnica *sul ponticello* que nos remete ao universo contemporâneo da música de concerto, ao mesmo tempo em que sugere um perfil temporal **não linear**. A impressão é que os sons vagueiam sem rumo definido e sem qualquer direcionamento perceptível em direção à metas.

O próximo exemplo também se utiliza da mesma estratégia para ressaltar temporalidades múltiplas, porém adotando outra perspectiva:

Exemplo 7 – Quimera (c. 118 a 125): multiplicidade temporal

The musical score for Example 7 from *Quimera* (measures 118-125) features five staves with distinct temporal characteristics:

- Fl. (Flute):** Marked with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mp*, and *pp*. A circled 'D' is placed above the staff.
- Vib. (Vibraphone):** Marked with dynamics *p*, *mf*, and *p*. A circled 'E' is placed below the staff.
- Gtr. (Guitar):** Features a 'Loop Envelope' box and a 'Delay off' box. A circled 'F' is placed below the staff.
- Pno. (Piano):** Marked with *mf*. It includes *ped.* markings. A circled 'G' is placed above the staff.
- Vz. (Voice):** Includes the text 'repetições (Delay) voltar)' and a 'Delay off' box. A circled 'H' is placed below the staff. The lyrics 'Ten - tar lem - brar' are written below the staff.

No exemplo 7, vemos um trecho musical extraído da obra *Quimera* que funciona como um interlúdio antes do retorno da voz (personagem). Na obra, o piano incute uma ideia de continuidade linear (direcionada ou não), tal como o “tempo do relógio”, pois atua de forma ininterrupta durante toda a peça, ou seja, em nenhum momento se faz ausente. Sua principal função é prover um eixo central de articulação sobre o qual os outros instrumentos se pronunciarão. Estes vão, assim, se juntando/separando, se enfrentando/dialogando e, em algumas passagens, como a exibida neste exemplo, operam de forma autônoma em planos musicais distintos. Isto, conseqüentemente, insinua a percepção de perfis temporais múltiplos e simultâneos.

No retângulo D, vemos a flauta apresentar variações de um gesto musical que sugere uma linearidade direcionada a meta. Justificamos esse fato devido à nota de repouso ré# 4 (c. 123) soar como consequência natural de um desenvolvimento melódico-intervalar anterior.

No retângulo E, o vibrafone apresenta um gesto recorrente ao longo da peça. Analisando sua constituição, verificamos que consiste na repetição do sol 4 que funciona como uma barreira ao impedir a continuidade ascendente do movimento. Quando esse bloqueio é desafiado, imediatamente provoca uma queda brusca (intervalo de 4ª aum) seguida de duas tentativas de rompimento (saltos ascendentes) para que então, no c. 123, ocorra a aceitação de que o obstáculo não pode ser transposto (nota longa em *fade out*). Nota-se que o gesto é introduzido de forma sutil, variando de uma dinâmica *p*, crescendo até *mf* e retornando ao estágio inicial. Insinua-se, dessa forma, que este é um “pensamento” sempre presente em um nível interno, já que constantemente vem e se vai ao longo da peça. Podemos, assim, sugerir que o perfil temporal no qual a atuação do vibrafone se assemelha é o que Kramer define como *Moment time*, neste caso, uma seção autossuficiente iniciada por descontinuidade e não conectada por transição.

No retângulo F, é apresentada uma variação da mesma ideia, porém com algumas diferenças. Neste caso, a guitarra elétrica apresenta o efeito *Loop envelope* (Ex. 10, p. 153) como uma instância que se soma ao todo para, logo após, cessar. Todavia, o gesto instila uma forte *não linearidade* neste plano horizontal, tal como no *Verical time*. No retângulo H, ouve-se o eco reverberado (microfonação + *delay*) da palavra “voltar” que referencia a mesma ideia do gesto do vibrafone, porém declarando-a em voz alta: uma situação que se repete e não pode ser transposta. Podemos assumir nessa textura um perfil temporal de inclinação **não linear**, devido ao caráter cíclico de permanência e continuidade. Voltando ao piano, notamos que, após a saída gradual dos demais instrumentos, o piano sincroniza com a voz (setas no retângulo G), indicando que o personagem interrompe sua incursão interna (dialética entre intelecto e emoções) para retornar ao nível da realidade externa, insinuando, a partir daí, um perfil temporal linear não direcionado a metas.

- ***Deslocar funções estruturais temporalmente como forma de ressaltar o conflito entre o tempo “virtual” e o tempo ordinário***

Essa estratégia diz respeito primordialmente ao que Kramer chama de *Gestural time*. Consiste em deslocar esquemas que detêm funções específicas (e.g. fechamento) para locais em que essa função não é esperada (expectativa esquemática). Logo, na música tonal, uma

cadência autêntica perfeita possui uma função de conclusão, de retorno. Caso essa cadência esteja presente em um trecho em que, esquematicamente, não é esperada uma conclusão (como, hipoteticamente, no meio do desenvolvimento de uma forma sonata), entendemos haver um deslocamento temporal virtual. Para melhor vislumbrar a ideia, Kramer cita o *Quarteto de cordas, op. 135* de Beethoven. No c. 10, é apresentada uma CAP que provoca uma intensa mudança textural. Ele sugere que o fato da cadência estar neste ponto sinaliza que o final da obra foi deslocado temporalmente e que isso criou uma reordenação de uma linearidade característica do esquema tonal. Quer dizer, apesar de sabermos que a peça ali se inicia e que “início” pressupõe a **ausência** de esquemas de fechamento (aprendizado estatístico – expectativa esquemática), nós vivenciamos o paradoxo de escutarmos um esquema de conclusão no início da obra. Apesar desse paradoxo, podemos acreditar que, do c. 1 ao c. 10, estamos **de fato** ouvindo o final do movimento, ao mesmo tempo que sabemos que ainda estamos no início da obra. O autor acredita que são fenômenos como esse que indicam a natureza temporal múltipla inerente à música.

Neste trabalho, a orientação de friccionar esquemas distintos dificulta a percepção de uma linearidade “vertical”, pois estamos constantemente antagonizando camadas independentes. Dessa forma, mesmo quando estamos trabalhando aspectos da música tonal, (como implicações gestuais de resolução/repouso) o fato de existirem outras camadas simultâneas obscurece a percepção clara de uma linearidade holística. Para que possamos perceber reordenamento de funções esquemáticas, a solução foi criar essas funções na própria obra para que o ouvinte perceba esses reordenamentos através de rupturas de expectativas dinâmicas. Em outras palavras, adaptamos a ideia do *Gestural time* às condições do nosso ambiente composicional. Vejamos como essa questão foi implementada composicionalmente.

Exemplo 8 – *Quimera: Gestural time* (expectativa dinâmica)

The image displays a musical score for 'Quimera: Gestural time' in 3/4 time, featuring five staves: Flute (FL.), Violin (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Viola (Vz.). The score is divided into two sections, 1 and 2, illustrating dynamic expectations. Section 1 (measures 1-10) shows a dynamic shift from *p* to *mp* to *mf*. Section 2 (measures 11-20) shows a dynamic shift from *mf* to *p*. Arrows indicate the flow of the music between sections.

O número (1) do exemplo 8 mostra uma pseudo-cadência de fechamento criada dinamicamente na obra *Quimera*, personificada através do alinhamento/simultaneidade dos gestos da flauta e do piano (doravante “gesto A”). A união desses agentes indica a conclusão de um trecho. No círculo (2), todavia, a flauta não espera pelo piano e antecipa o seu gesto. Como a função de fechamento consiste na união entre os dois (gesto A), a execução não sincronizada dos gestos da flauta e piano percebida anteriormente não permitiria a conclusão do trecho. Podemos sugerir daí uma intencionalidade da flauta em não finalizar o discurso.

O exemplo 9 se baseia na mesma estratégia do exemplo anterior, seguindo, entretanto, por outro caminho:

Exemplo 9 – *Umwelt*: Gestural time (enfoque alternativo)

The image displays a musical score for Example 9, titled "Umwelt: Gestural time (enfoque alternativo)". The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Double Bass (D.S.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 29. Several key moments are highlighted with boxes and circles, labeled 'A' and 'B'. Box 'A' is used to highlight specific melodic phrases in the Flute, Guitar, and Violoncello staves. Box 'B' highlights a complex rhythmic passage in the Double Bass and Electric Bass staves. Dashed arrows indicate the temporal relationships between these highlighted sections across different instruments, showing how the flute's gesture (A) often precedes or overlaps with other instruments' gestures. Dynamic markings such as *mp*, *ppp*, *mf*, and *p* are present throughout the score.

Anteriormente ao trecho aqui exibido, o cello (em primeiro plano) apresentava uma melodia baseada intervalarmente no gesto musical contido no retângulo A que possui como característica mais evidente um salto seguido de uma reversão em sentido contrário (elipses contidas nos retângulos A). Outra característica é que a última nota do gesto funciona com um ponto de repouso: uma resolução de tensão. O gesto foi prontamente recepcionado pela guitarra e, logo após, pela flauta. No exato momento em que esta executa a 2ª nota do salto (retângulo A), devido a uma expectativa dinâmica criada anteriormente, esperamos que o gesto seja concluído. Nesse mesmo momento, poderíamos também entender que o cello anteriormente havia proposto um diálogo entre instrumentos de famílias diferentes que, de acordo com os últimos acontecimentos, seria continuado. Porém, antes que a flauta pudesse concluir a sua fala, foi bruscamente interrompida pela “banda de *Rock*” (retângulo B). Podemos concluir daí que, se a banda tivesse a intenção de "entrar na conversa" e promover a continuidade linear do diálogo, ou faria isso juntamente com a flauta ou esperaria ela terminar de falar (esperaria a nota de repouso).

Em resumo, sugerimos que aqui o *Gestural time* se manifestou não pelo deslocamento temporal de um gesto funcional (retângulo A), mas pela renúncia (ruptura) de um grupo instrumental em manter uma continuidade linear vertical. A banda de Rock, ao antecipar sua provável manifestação, **deslocou** um gesto que vinha sendo utilizado anteriormente para sinalizar o início de uma nova seção.

- *Aproveitar idiossincrasias exclusivas de instrumentos e/ou grupos orquestrais como forma de salientar um perfil temporal específico*

O exemplo 10 exhibe o gesto musical apresentado pela guitarra elétrica que inicia *Quimera*, sendo reiterado algumas vezes ao longo desta peça:

Exemplo 10 – *Quimera* (c. 01): idiossincrasia e construção gestual (guitarra elétrica)

Free time

c.a. 30"

Distortion on
Wah-Wah on** (Bass position)

Loop station on*:
|rec. play rec. (... sim ...)

play:

Gtr.

Volume pedal

The musical notation is on a single staff in treble clef. It begins with a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The notes are marked with a forte dynamic (f) and a volume pedal symbol. Above the staff, there are performance instructions: 'Distortion on Wah-Wah on** (Bass position)', 'Loop station on*:', and 'play:'. A bracket above the staff indicates a duration of 'c.a. 30"'. The notation includes various guitar-specific symbols like 'tr' (trills) and 'rec.' (recording) symbols.

Para o resultado sonoro desejado, foi requerida a utilização dos pedais de efeito *Loop Sampler* (ver ALVES, 2014, p. 68) e *Wah-Wah* (*ibid.*, p. 60). Para tanto, o instrumentista deve executar uma sequência de trinados que se sucedem ascendentemente em intervalos de semitom num ritmo constante. A textura se assemelha a uma massa sonora (*sound mass*) em que não podemos ouvir os trinados de forma individual – todos eles soam simultaneamente –, pois o *Loop Sampler* viabiliza a gravação em tempo real de novos eventos sem que os anteriores sejam apagados, além de possibilitar que as gravações sejam ouvidas indefinidamente. Também é permitida a manipulação de volume. Logo, é possível “silenciar” e retornar o gesto quando desejado, além da produção de *crescendos* e *diminuendos*, manipulando-se o botão “Volume” do pedal (na partitura este efeito foi grafado como “Loop envelope”).

Pela descrição do resultado sonoro, podemos inferir que o gesto possui uma nítida inclinação **não linear**. A textura resultante impossibilita que identifiquemos quaisquer implicações lineares: o gesto, tal como um ruído branco, é um fluxo sonoro ininterrupto sem começo, meio e fim que não sugere nada: simplesmente é. O gesto exibido no exemplo 10 aproveita a idiomaticidade da guitarra elétrica para construir uma textura que não poderia ser implementada de outra forma, devido à limitação do número de instrumentos acústicos utilizados na obra. Logo, a utilização do pedal de efeito *Loop Sampler* – um recurso eletrônico – foi fundamental para produzir uma textura de clara intenção não linear, além de subsidiariamente promover o fortalecimento de uma identidade agencial. Ou seja, sua sonoridade nos lembra constantemente que um agente “eletrônico” está atuando, trazendo consigo uma série de associações esquemáticas (rock, música popular, etc). Apesar disso, também associamos efeitos eletrônicos a instrumentos originariamente acústicos como o Banjo em *Gigito’s rendezvous* [pedais de efeito *phaser* e *delay*: ver (ALVES, 2014, p. 57 e 62, respectivamente)], o Cello (*delay*) em *Umwelt* e a voz (*equalizador* e *delay*) em *Quimera* com o objetivo de provocar perturbações relacionadas à expectativa (*agenciamento*).

4.3 ENREDO

4.3.1 Dialogar esquemas: uma alternativa para a construção de narrativas musicais

Neste trabalho, assumimos que, na música, enredo relaciona-se precipuamente com a perspectiva cognitiva do potencial narrativo intrínseco aos esquemas de imagem (*entailments*), questão analisada anteriormente nos capítulos 2 e 3. Por esse motivo,

adentraremos de imediato na exposição das estratégias composicionais concernentes. Antes disso, porém, cabe ressaltarmos alguns pontos. Marcos Nogueira acredita que “Construímos uma ‘realidade virtual’ para a música, uma espécie de abstração de realidade objetiva, espacial e visual.” (NOGUEIRA, 2014, p. 109) e que os elementos desse ambiente musical só podem ser traduzidos, conceituados e comunicados devido a um processo de significação construído pela fusão corpo-mente. O que concordamos e defendemos é que a relação e conexão entre os elementos e conceitos de nossas experiências é um fator preponderante para a produção de sentido e significado. Estes componentes metafóricos incorporados não funcionariam se isolados, tanto no mundo real experiencial quanto no virtual-musical. Jean-Jacques Nattiez diz que “[...] somente quando o ouvinte decide vincular a sucessão de eventos sonoros de acordo com uma trama é que ele constrói a obra musical como uma narrativa.”¹³¹ (NATTIEZ, 1991, p. 242). O que intentamos é sugerir que decidir fazer essa vinculação (ou narrativização) seria uma familiar inclinação humana, pois é isso que os indivíduos fazem a todo tempo em suas vidas. Viver é narrativizar.

4.3.2 Enredo: estratégias e processos composicionais

Antes de tudo, cabe fazermos uma diferenciação inicial quanto à questão do conceito de enredo quando relacionado a estratégias e processos compositivos. Defendemos aqui que as estruturas musicais metaforicamente construídas pelos ouvintes encerram em si o potencial para uma narrativização em um nível básico. Quer dizer, esses esquemas podem sugerir implicações e intencionalidades como bloqueios, resistências, vontades, frustrações e outros fenômenos que podem servir para conceptualizar uma narrativa. No processo do compor musical, é evidente que podemos construir uma obra pensando em enredos mais complexos, tal como em narrativas literárias, porém devemos ter a consciência de que não serão reconstruídos integralmente pelo ouvinte, tal como concebidos pelos compositores. Esse fato, porém, não desabilita que traços gerais desses enredos sejam recuperados pelos ouvintes para que eles possam, por si só, conceber histórias baseadas em suas realidades subjetivas e culturais.

Podemos exemplificar a questão anterior tomando o processo de construção da canção *Quimera*: a primeira obra composta neste trabalho. Como dito anteriormente, a tese foi elaborada seguindo por um caminho inverso. Foi através da análise de uma prática

¹³¹ [...] only when the listener decides to link the succession of sound events according to a plot does he build up the musical work as a narrative.

composicional prévia desenvolvida no mestrado (ALVES, 2014) que buscamos engendrar um suporte teórico que a ela se coadunasse. No início do doutorado, já existia a percepção que narrativa e temporalidade eram tópicos relevantes, mas ainda sem um entendimento profundo sobre como esses (e os demais) conceitos poderiam ser concatenados teoricamente.

A peça foi encomendada pelo projeto MAB (Música de Agora na Bahia) para celebrar o centenário de Hans-Joachim Koellreutter: compositor, professor, flautista e musicólogo brasileiro de origem alemã que foi um dos precursores do dodecafonismo no Brasil. Diante desta tarefa, decidimos que a homenagem seguiria por um caminho conceitual e não procedimental. Ou seja, em vez de trabalhar com procedimentos seriais e/ou dodecafônicos, a obra seria estruturada sob a idéia central da existência de um hipotético “Homem-série” – um personagem cuja voz descreve uma vida (a sua) presa a um ciclo de repetição do qual não consegue escapar. Essa história, portanto, busca retratar o conflito interno do protagonista que se resigna à realidade que ele próprio criou. A narrativa foi implementada composicionalmente no atrito entre diferentes planos e forças musicais independentes, cada qual buscando abordar uma certa instância psicológica do personagem: seu discurso (letra), seus desejos (intelecto) e seus sentimentos.

Esses estratos musicais/psicológicos seguem em constante interação ao longo da obra, ora se dissociando, ora se antagonizando e ora se complementando, mas raramente se harmonizando. Pois bem, esse é o plano maior. Notamos que a ideia de narrativa que subsidiou a elaboração da obra se baseia fortemente em preceitos da narrativa literária. Podemos declarar que é difícil que algum ouvinte consiga associar todos os eventos musicais a essa história, mesmo com a ajuda da letra ou com notas de programa e afins. Por outro lado, acreditamos que as ideias centrais sobre as quais a história se fundamentou – contenção / conflito / agenciamento – podem ser percebidas, pois se referem a esquemas que prescindem de coerência intelectual e causalidade; referem-se à experiência humana incorporada. Nessa acepção, podemos sim afirmar que é possível criarmos ambientes composicionais favoráveis a interpretações narrativas. Esse é o entendimento que buscamos aqui ressaltar: a música possui uma aptidão para a narrativização, independentemente das intenções narrativas literárias (programáticas) perseguidas pelo compositor. Vejamos a seguir algumas estratégias nesse sentido.

- ***Antagonizar planos musicais independentes como forma de salientar as diferentes identidades dos instrumentos e/ou grupos instrumentais e suas relações***

Como comentado anteriormente, o fato de dividirmos as estratégias composicionais em tópicos possui apenas efeito didático, pois assumimos que esse isolamento conceitual não acontece na “vida real” do processo compositivo. No ciclo do compor, todos os assuntos aqui analisados (ou não) se interpenetram e se influenciam mutuamente a todo tempo. Por exemplo, já comentamos no tópico *temporalidade* que a sobreposição de camadas musicais pode ser utilizada como artifício para salientar perfis temporais distintos. Da mesma forma, essa mesma estratégia pode também ser utilizada para salientar diferentes agentes musicais (comportamentos e intencionalidades). O que justifica o fato de reiterarmos esse assunto neste tópico é que o antagonismo neste trabalho é o artifício que mais se coaduna com nosso objetivo: promover a fricção entre esquemas musicais. Esse é o enredo maior sobre o qual os demais conceitos e estratégias foram trabalhados. Acreditamos que a potencialidade narrativa dos esquemas pode ser amplamente favorecida quando existem perturbações no tecido musical e que uma das principais formas de promovê-las é oportunizando diferenças.

Vejamos o exemplo 11. Neste trecho da peça *Apud et All Hits, Vol.1*, podemos destacar três grandes planos musicais: A, B e (C + D). Em todos eles, assim como por toda a obra, os materiais musicais correspondentes sofreram alterações rítmicas e melódicas em níveis sutis a intensos, intentando provocar algum nível de transgressão nas expectativas (principalmente *Verídicas*) nos ouvintes.

No retângulo A do exemplo 11, vemos o *riff* da guitarra e baixo elétricos da música *YYZ* da banda de rock canadense *Rush* ser executado pelo tímpano. No retângulo B, vemos um trecho de uma citação modificada (aumentação e deslocamento rítmico) da obra *Variations op.27, I* de Anton Webern que se inicia no c. 03 e se prolonga até o c. 25. Apesar de as alterações serem tão profundas a ponto de dificultar sua identificação pelos ouvintes – fato que poderia deslustrar o objetivo de invocar suas expectativas *Verídicas* –, aqui foi buscado a evidênciação de um resultado auditivo “contratona”¹³², de forma a antagonizar com os demais materiais musicais apresentados.

¹³² Huron (2006), nos cap. 13, 14, e 15, busca exibir as implicações de sua teoria ITPRA/conceitos de expectativa/surpresa sobre o compor musical. O autor propõe que, apesar de difícil estabelecer previsibilidades de forma a se germinarem surpresas na música de Wagner, Schoenberg e Stravinsky, esses compositores construíram suas estéticas a partir uma “psicologia reversa” *contratona*. Isto é, seus esforços composicionais consistentemente tinham como base antagonizar parâmetros musicais solidificadores dos sistema tonal como a harmonia, a melodia e o ritmo (respectivamente).

Exemplo 11 – *Apud et All Hits, Vol.1* (c.14 a 17): antagonismo x enredo

The image displays a musical score for Example 11, starting at measure 14. It features four distinct musical planes, each highlighted with a black box and an arrow indicating its continuation:

- Plane A:** Timpani part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Plane B:** Piano part, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Plane C:** Violin I and II parts, featuring a melodic line with a chromatic scale.
- Plane D:** Viola and Cello parts, featuring a melodic line with a chromatic scale.

Em C, temos a citação do *Prelúdio n° 4, op. 28* de Chopin e, em D, um trecho da *Sonata para piano, n° 14 (Moonlight)*, op. 27 de Beethoven. Em conjunto, os retângulos C e D, apesar de exibirem citações distintas, podem ser considerados como integrantes de um mesmo plano musical, à maneira de uma textura homofônica (melodia acompanhada). Ao confrontá-los com os planos A e B, podemos sugerir que a surpresa *Verídica* se manifesta na simultaneidade vertical decorrente da reunião de planos musicais separados estilisticamente (*Rock/música popular - Dodecafonismo – Tonalismo - música de concerto*).

O fato de diferentes perfis esquemáticos de universos distintos estarem sendo reunidos tem a prerrogativa de provocar nos ouvintes o estranhamento de vê-los fora de seus contextos

de origem para "forçá-los" a imaginar novas conexões para acomodá-los nesse novo ambiente ou para eles próprios ali se acomodarem.

- ***Admitir forças musicais como movimento, inércia, gravidade e magnetismo como agentes atuantes na estruturação narrativa (dimensão narratológica)***

Para facilitar a análise desta estratégia, lembraremos as definições de Steve Larson acerca das forças musicais, dispostas na tabela a seguir:

Tabela 16 – Quadro resumo das forças musicais propostas por Larson (2012)

INÉRCIA	a tendência de uma construção melódica (e.g. melodia, sequência, etc) continuar na mesma direção ou maneira
GRAVIDADE	a tendência de uma nota ouvida sob uma posição instável de descender
MAGNETISMO	a tendência de uma nota se mover para a nota estável mais próxima, Reforça-se à medida que o objetivo final da estabilidade (e.g. tônica) se aproxima

Ainda no exemplo anterior (Ex. 11, p. 131), podemos verificar que as características dos materiais musicais dos planos musicais [A, B e (C+D)] se alinham à ideia da inércia. São respectivamente: um riff em loop (A), um material pontilhista que se mantém ao longo do tempo (B), uma melodia de construção melódica similar (C) e uma sequência melódica (D). Nesta passagem, esses planos horizontais foram se acumulando gradualmente e mantendo suas características de continuidade e consistência, tendo essa verticalidade sido interrompida apenas depois de 24 compassos. A *inércia* funcionou, assim, como um artifício para incrementar a percepção de linhas horizontais simultâneas e independentes, estratégia que, como já analisada anteriormente, visa manipular questões relacionadas ao agenciamento, temporalidade e enredo.

Vejamos em seguida, no exemplo 12, uma passagem que sugere a atuação da gravidade sobre o piano com o reforço da bateria, sendo que, devido ao movimento incessante, toda a passagem também sugere a ideia da inércia. Aqui, temos uma passagem que incute no ouvinte a ideia de algo que desce desgovernadamente, tal como uma bola solta no alto de uma ladeira. Isso se deve ao fato de as rápidas notas de apoio do piano estarem sequencialmente descendo cromaticamente, sendo acompanhadas ritmicamente pela bateria, o que favorece a percepção da inércia. Percebemos que o movimento descendente só é interrompido no c. 126, quando a bateria, guitarra e baixo elétricos (banda de *rock*), de forma sincronizada e intencional, formam uma barreira (chão) na qual o piano colide. No 3º tempo

do c. 126, vemos os indícios desta brusca e repentina "colisão": a mão esquerda do piano cessa de imediato, enquanto observamos o quicar efêmero da mão direita que pode ser comparado a pequenos estilhaços volitantes.

Acreditamos que as forças musicais de Larson podem melhor vislumbradas no contexto da música tonal, tendo em vista todo o seu cânone de regras e expectativas esquemáticas. Isso de forma alguma equivale a dizer que a percepção dessas forças em ambientes não tonais seja improvável. Nesses contextos, entretanto, algumas de suas associações podem ser obscurecidas. Esse seria o exemplo do *magnetismo* cuja ideia central fundamenta-se nas relações entre estabilidade, instabilidade e atração. No caso de ambientes não tonais, em que não há a existência de uma tônica e do suporte das previsibilidades esquemáticas do tonalismo, essas forças às vezes se confundem. Nesse caso, criamos as noções de estabilidade e instabilidade no âmbito interno da própria obra (previsibilidades dinâmicas).

Exemplo 12 – *Umwelt* (c. 123 a 127): Inércia “vertical”

The image displays a musical score for Example 12, titled "Umwelt" (measures 123 to 127), focusing on "vertical inertia". The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flute:** Measures 123-127, mostly silent.
- Clarinet in Bb:** Measures 123-127, mostly silent.
- Drum Set:** Measures 123-127, playing a complex, rhythmic pattern starting at measure 123 with a forte (*ff*) dynamic.
- Percussion 1 & 2:** Measures 123-127, mostly silent.
- Electric Guitar:** Measures 123-127, mostly silent.
- Electric Bass:** Measures 123-127, mostly silent, with a melodic line starting at measure 126 marked *mp* and *dim.*
- Piano:** Measures 123-127, playing a complex, rhythmic pattern starting at measure 123 with a forte (*ff*) dynamic, transitioning to *dim.* later in the passage.
- Violin I & II:** Measures 123-127, mostly silent.
- Viola:** Measures 123-127, playing a melodic line with long, sustained notes.
- Cello:** Measures 123-127, mostly silent.

The image shows a musical score for measures 126 to 130. The tempo is marked as quarter note = 90. The instruments listed are Flute, Clarinet in Bb, Drum Set, Percussion 1, Percussion 2, Electric Guitar, Electric Bass, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Electric Guitar part has a 'Delay off Distortion on' annotation and a 'mf' dynamic. The Piano part has a 'pp' dynamic. The Violin I part has a 'mp' dynamic. The Violin II part has a 'p' dynamic. The Viola and Cello parts have a 'p' dynamic.

No exemplo 13, vemos uma obra cujo esquema narrativo (dimensão narratológica) foi inteiramente conceitualizado a partir do conceito de forças musicais. A peça para piano solo *Miniatura I* retrata (ou incorpora) o esforço de um agente (mão direita) para retornar a uma meta inicialmente alcançada, mas que, devido à atuação de uma força contrária (mão esquerda: *gravidade*), foi “forçado” a abandonar.

No c. 1, vemos o movimento de um gesto recorrente em todas as composições apresentadas nesta tese em direção a uma meta – o sol# 5 (elipse A) –, apesar de existir uma força puxando-o para baixo (mão esquerda – c. 2) que cessa momentaneamente no meio do c. 3. Nota-se, pelo incremento rítmico do c. 2 (mão direita), o grande esforço empreendido pelo agente para se manter nesse patamar, ainda que tal movimentação é o que lhe permite lá permanecer, tal como um balançar de pernas para não afundar (nadar/mar/piscina).

Ao longo do c. 3, notamos que ele não consegue manter o vigor e vai “cansando” (decrecendo rítmico) até que, no c. 4, encontra uma barreira (retângulo B) que o faz “cair” até ao novo e indesejado patamar do ré# 4 (elipses C).

Exemplo 13 – Miniatura I: forças musicais como horizonte conceitual no compor

The musical score is divided into two systems, each containing two staves (treble and bass clef) for piano. The score is annotated with various musical notations and structural markers:

- System 1 (Measures 1-11):**
 - Measure 1: Tempo $\text{♩} = 74$, dynamic *mf*.
 - Measure 2: Dynamic *pppp*.
 - Measure 3: Dynamic *f*.
 - Measure 4: Dynamic *mf*.
 - Measure 5: Dynamic *mp*.
 - Measure 6: Dynamic *mf*.
 - Measure 7: Dynamic *mf*.
 - Measure 8: Dynamic *mf*.
 - Measure 9: Dynamic *mf*.
 - Measure 10: Dynamic *f*.
 - Measure 11: Dynamic *f*.
 - Structural markers: **A** (circled), **C** (circled), **H** (circled).
- System 2 (Measures 12-18):**
 - Measure 12: Dynamic *p*, tempo *accel.*.
 - Measure 13: Dynamic *p*, tempo *cresc.*.
 - Measure 14: Dynamic *f*, tempo *rit.*.
 - Measure 15: Dynamic *mp*, tempo *rit.*.
 - Measure 16: Dynamic *mf*, tempo *rit.*.
 - Measure 17: Dynamic *mf*, tempo *rit.*.
 - Measure 18: Dynamic *mf*, tempo *rit.*.
 - Structural markers: **I** (circled), **J** (circled), **L** (circled), **M** (circled), **N** (circled), **O** (circled), **P** (circled), **Q** (circled).

Additional annotations include dynamic markings like *ff*, *pppp*, and *ppppp*, and performance instructions such as "Repeat (approx. 30") and "Repeat (approx. 30)".

O agente imediatamente age para sair de lá e pula (oitava arpejada) para o nível intermediário do lá 4 (elipse D), tentando permanecer nesse local (vemos ele escorregar e cair para o ré# 4 e rapidamente retornar ao lá 4) até poder retornar à sua meta inicial. A luta com a força contrária no c. 6 (aumento da dinâmica) o faz novamente cansar até que o agente vê a força contrária se aproximar e pega um impulso (*appoggiatura*), pulando para o dó 5 e caindo imediatamente (retângulo F).

No retângulo G, ele se encontra desorientado e se debate (irregularidade rítmica) tentando pensar uma forma em lutar com a insistente gravidade (tremolo mão esquerda), mas novamente cai para o nível inferior do dó# 4 (elipse H) e tenta aumentar o esforço para lá permanecer.

No c. 12, vemos que a gravidade descendente (retângulos I) forçando-o a descer e provocando a desaceleração do seu movimento. Já no c. 13, ele resiste e aumenta seu esforço (aceleração rítmica) até que, no retângulo J, se liberta da gravidade (queda de uma oitava na mão esquerda: *appoggiaturas*) e sobe em direção à sua meta (sol# 5). Todavia, seu esforço não foi suficiente para lá chegar: ele imediatamente volta ao patamar intermediário do lá 4 (elipse L = elipse D: c. 05 a 08).

Com menos forças no c. 16 (mesmo gesto do c. 14 uma oitava abaixo) ele novamente tenta subir e, sem sucesso, cai para o lá 3 no c. 17. No c. 18, vemos uma nova estratégia do agente que é imitada pela gravidade no retângulo N: eles se apóiam respectivamente no fá 3/fá 2 (elipse M e elipse dentro do retângulo N) para tentarem respectivamente subir/puxar para baixo.

Essa briga se mantém equilibrada até que, no c. 20, nosso agente empreende um grande esforço ascendente, se desvencilha da gravidade (retângulo P) e entra no contêiner do sol# 5, mas cai imediatamente para o sol# 4 no retângulo Q. Já sem a interferência da gravidade, o agente não consegue mais retomar o movimento para voltar e vai morrendo (dinâmica decrescente e diminuição rítmica (*rit.*)).

- *Compor eventos ou trechos musicais a partir de implicações decorrentes de esquemas de imagens ou de suas associações*

Exemplo 14 – *Quimera* (c.173 a 189): comendo estruturas de enredo a partir de acarretamentos de esquemas de imagem (BROWER, 2000)

Piano

contêiner para o movimento

movimento de um contêiner para outro

expansão de um contêiner

escapando de um contêiner

O exemplo 14 exibe um trecho da obra *Quimera* no qual o piano ilustra processos compositivos que se utilizam de algumas implicações (*entailments*) derivados

fundamentalmente do esquema de imagem CONTÊINER e, subsidiariamente, do esquema ORIGEM-TRAJETÓRIA-META.

Ressaltamos que há um grande nível de subjetividade nas interpretações instiladas neste e no exemplo anterior, apesar de terem sido pensadas e trabalhadas intencionalmente dentro da composição. Por conseguinte, atuam apenas como sugestões interpretativas. Apesar disso, é importante que levemos em conta o fato de que se propõem a ampliar perspectivas tradicionais de significação e interpretação metafóricas (e.g. nota e ritmo), ao colocarem aspectos cognitivos em proeminência dentro dos processos composicionais.

No retângulo A (Ex. 14), vemos um movimento melódico ondular e uniforme que pode servir como caracterização da identidade de um contêiner. Na elipse B, notamos uma alteração nesta configuração: o surgimento de oitavas ascendentes na mão direita que sugerem uma insatisfação em permanecer neste espaço. Constatamos que, após atingirmos a oitava Si (5-6), o movimento despenca e ganha velocidade (quíaltera) até encontrar uma barreira (acorde fechado – retângulo C) que é imediatamente superada. A partir desse ponto, é insinuado que adentramos um indesejado novo contêiner. Isso é justificado ao observarmos uma inquietação aventada quando *clusters* (*blends* de um movimento ascendente que vai encontrando barreiras em seu percurso) vão dificultando as tentativas de alargar (expansão do contêiner) as fronteiras desse espaço confinado. Ao longo do processo de fuga, novas abordagens vão sendo testadas a cada colisão. A primeira tentativa se dá num impulso único que falha ao, novamente, encontrar uma barreira (retângulo E: *cluster*). No retângulo F, percebemos a incansável determinação do piano em se libertar desse contêiner, já que, degrau a degrau, uma força (gravidade) puxa-o para baixo (retângulo F: sequência de saltos ascendentes seguidos de movimentos contrários). Apesar disso, seu ímpeto inabalável o permite empreender três choques sucessivos (*clusters*: retângulo F) que enfraquecem a barreira que, finalmente, é derrubada no retângulo G. Podemos sugerir este fato já que, a partir desta ruptura, o mesmo movimento outrora negado (retângulo E) torna-se, neste momento, (elipse tracejada) desimpedido, quando o piano entra no contêiner H. A ideia de estarmos em um novo ambiente se justifica, pois o piano conquistou uma liberdade melódica e consistência rítmica (quíalteras) não verificada antes do rompimento do contêiner “pós retângulo C”.

- *Interconectar a atuação de grupos orquestrais e a continuidade/descontinuidade narratológica*

Exemplo 15 – *Umwelt* (c. 139 a 142): ruptura (banda de Rock)

The musical score for Example 15, titled "Umwelt" (c. 139 a 142), illustrates a "ruptura" (breakdown) in a rock band. The score is divided into two main sections. The upper section features a rock band consisting of Flute, Clarinet in Bb, Drum Set, Electric Guitar, and Electric Bass. The lower section features an orchestra with Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is annotated with several key elements:

- Retângulo A:** A large rectangle encloses the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and the Piano part, indicating their interaction.
- Retângulo B:** A box encloses the Electric Guitar and Electric Bass parts, highlighting a specific musical gesture.
- Elipse tracejada C:** A dashed ellipse encloses the Drum Set part, marking a specific rhythmic event.
- Retângulo D:** A box encloses the Electric Guitar and Electric Bass parts, with the annotation "Distortion on rd." (Distortion on record).

The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like "tip", "center", and "Distortion on rd.".

No exemplo 15, temos um trecho da obra *Umwelt* que mostra um grupo instrumental - a banda de *Rock* (baixo e guitarra elétricos e bateria) – que atua em favor de uma descontinuidade de integrações "verticais" entre os componentes dos grupos instrumentais. Ao longo da peça, o ouvinte pode formar uma expectativa dinâmica de que esse grupo geralmente atua só, sem interagir com os demais instrumentos, mostrando uma forte tendência em "interromper" o discurso dos demais instrumentos.

No retângulo A, vemos o quarteto de cordas interagir como o piano e, a princípio, com a guitarra elétrica (retângulo B) que, até então, executava um gesto com o *slide* sem utilizar o *pedal de distorção* (ver ALVES, 2014, p. 54). Na elipse tracejada C, verificamos o brusco e

repentino chamamento da bateria, prontamente seguido pelo baixo elétrico e pela guitarra elétrica que, após esse chamado, abandonou os instrumentos acústicos e se juntou à a banda retomando sua fala habitual (“distorção”). Vemos como consequência direta desse fato, o clarinete e o piano terem parado de falar no c. 142 (notas longas), fato que repercutiu sobretudo no clarinete, pois o gesto iniciado no retângulo D era um material já apresentado anteriormente que, ao não ser finalizado, sugere ao ouvinte que a intenção da banda era realmente interromper.

- *Utilizar determinado instrumento/grupo orquestral como eixo de mediação no discurso narrativo*

Exemplo 16 – *Apud et All Hits, Vol.1* (c. 25 a 28): gesto funcional

$\text{♩} = 100$

25 Piccolo p mf

25 Flute mf p mf

25 Oboe mf p

25 Clarinet in B \flat mp mf

25 Trumpet in C mp pp mf

25 Timpani ffp $fffz$

25 Piano f mf

25 Violin I p

25 Violin II p mp

25 Viola mp

25 Cello p

Labels: A, B, C

No exemplo 16, temos uma variação da estratégia analisada anteriormente. Vemos, no c. 26 (retângulo A) um chamado do piano que foi prontamente ouvido pelos demais instrumentos, fato que provocou também uma mudança de caráter na peça (tensão dramática – leveza jovial").

Um forte indício nesse sentido pode ser constatado na mudança radical do perfil melódico exibido nas cordas nos retângulos B e C. Ressalta-se que, dos c. 1 ao c. 25, ocorria uma sobreposição de planos horizontais com materiais e perfis temporais distintos (ver Ex. 11, p. 159). Diferentemente do exemplo anterior, aqui um instrumento causou (proporcionou) uma mudança no caráter na obra, porém com uma intenção de integrar e não de romper, já que, após o seu chamado, os demais instrumentos abandonaram seus monólogos em favor de um diálogo. Em suma, **um** instrumento foi o pivô de uma integração **vertical** alcançada pela descontinuidade de comportamentos horizontais prévios de **todos** os demais.

4.4 NARRADOR

4.4.1 A voz pós-moderna

O pós-modernismo é, especificamente, uma rejeição da unificação, dos manifestos, das forças centralizadoras e totalizadoras. É ao mesmo tempo um retorno ao pluralismo após a experimentação modernista e – sua verdadeira novidade – uma adoção do pluralismo como princípio fundamental¹³³ (MONELLE, 2000, p. 04).

Fernando Cerqueira entende que a ideia pós-moderna declarada por Monelle aponta para uma convivência descomplicada que se reflete no fato que, às vezes, uma mesma obra pode exibir “[...] recursos da velha tradição, mixados aos métodos rigorosos ou à improvisação e vão espontaneísmo libertário da nova tradição, os modernistas do séc. XX, nossos legítimos precursores. Compete ao artista-compositor e à sua consciência, transformar esta (con) fusão num ‘carnaval’ conciliador ou numa fusão crítica” (CERQUEIRA, 2007, p.156 e 157, grifo do autor). Paulo Costa Lima defende que a fricção entre o moderno e o pós-moderno denuncia uma diversificação de enfoques que, por sua vez, direciona-se a uma:

¹³³ Postmodernism is, specifically, a rejection of unification, of manifestos, of centralizing and totalizing forces. It is both a return to pluralism after the modernist experiment and—its true novelty—an embracing of pluralism as a fundamental tenet.

[...] desconstrução de paradigmas e hegemonias, multiplicação de vozes, abertura trans-disciplinar; incorporação de críticas ao modernismo: seu ascetismo e pureza, sua teleologia, o amor à profundidade resultante de estruturas e sistemas (agora relativizado em narrativas, discursos, hibridismos, identidades...) (LIMA, 2012, p. 33).

Ele continua afirmando que a complexidade desse panorama implica que permite o convívio simultâneo entre a "[...] proliferação de rupturas, mas também com direcionalidades, retornos e ressignificações, [...] e também com a incerteza da pura multiplicação de possibilidades." (*ibid.*, p. 34)

Essa é a metáfora de construção mais subjetiva da pesquisa. Relaciona-se com a motivação que norteou todo o processo de concepção e elaboração da tese. É o porquê por detrás dos esforços depreendidos – a visão subjetiva do **eu** compositor no momento **agora**. Trata-se, dessa forma, de um posicionamento frente à “incerteza” declarada por Lima.

Este item, portanto, relaciona-se intimamente com novas formas de conceptualizar, apreciar e compor música. Defendemos aqui que a multiplicidade pós-moderna pode ser perfeitamente vislumbrada como uma potencialidade criativa, caso seja manipulada de maneira intencional e consciente.

Kofi Agawu (AGAWU, 1997), ao investigar questões concernentes ao papel da nova musicologia no campo da análise musical, aponta para uma diferenciação entre o formalismo defendido por Theodor Adorno, que sustenta que a estrutura técnica de uma obra deve mediar o encontro de um conteúdo-verdade em uma obra, e uma “nova escola” que emergiu no ideal de defender a procura de outros elementos como “[...] um enredo, um programa, um cenário emocional, um contexto, uma agenda, uma fantasia ou uma narrativa.¹³⁴” (AGAWU, 1997, p. 299). Segundo Agawu, esses esforços problematizariam a lacuna entre o musical e o extra-musical. Ao considerar essa nova escola como essencialmente anti-formalista, e pluralista, ele questiona o que esta seria e quais suas conquistas, citando a necessária ideia de perseguir “estratégias pós-modernistas de compreensão” (*postmodernist strategies of understanding*), sugerida por Lawrence Kramer como forma de sustentação de tal movimento:

As teorias que fundamentam as estratégias [pós-modernistas] são radicalmente anti-fundacionalistas, anti-essencialistas e anti-totalizantes. Eles enfatizam a construção, tanto lingüística quanto ideológica, de todas as identidades e instituições humanas. Eles insistem na relatividade de todo conhecimento para as disciplinas – não apenas os pressupostos conceituais, mas as práticas materiais, discursivas e sociais – que produzem e circulam o

¹³⁴ [...] a plot, a program, an emotional scenario, a context, an agenda, a fantasy, or a narrative.

conhecimento. Embora frequentemente discordantes entre si, os pós-estruturalistas, o neopragmatismo, as feministas, os teóricos da psicanálise, os teóricos sociais críticos, os multiculturalistas e outros têm modificado o próprio enquadramento dentro do qual a discordância pode ocorrer de maneira significativa.¹³⁵ (AGAWU, p. 300, grifo do autor)

Essa ideia pressupõe que não mais existem grandes narrativas, princípios invariáveis, raciocínios universais. Nossas epistemologias podem (e devem) ser situadas culturalmente. Ou, como afirma Agawu, “Tudo é fragmentado e descontínuo; todas as verdades são parciais e provisórias. Nada é sempre objetivo, nada é ‘novo’ e nada pode ser tomado como certo.”¹³⁶ (*ibid.*, p. 301, grifo do autor)

Ao perguntar o que a nova musicologia conquistou até agora, Agawu sugere que uma possível resposta seria fornecer uma nova maneira de construirmos objetos culturais. Tal direcionamento agregaria questões de raça, de gênero, de sexualidade, abarcaria repertórios não canônicos (como a música popular), entre outras. De volta à questão da análise, o autor identifica uma possível incompatibilidade entre o formalismo e a nova musicologia anti-formalista, já que “análise” está fortemente conectada ao primeiro movimento. Seria possível a última escola abraçar os **princípios pós-modernos de entendimento** e ao mesmo tempo dar atenção à **estrutura técnica** de uma obra musical sem, contudo, convertê-la em um fim em si mesmo? Longe de querer responder a questão, Agawu inclusive afirma que qualquer tentativa de as várias novas correntes musicológicas buscarem respondê-la, ao estabelecer um programa analítico unificado, estaria fadada ao fracasso antes mesmo de seu início (*ibid.*, p. 302). O que autor nos diz é que, ao confrontarmos uma escola formalista de análise musical dizendo que ela carece de uma visão social e sistêmica, devemos ter cuidado para não oferecermos substitutos carentes de validação científica.

Diante do exposto, defendemos uma visão intermediária que busca o necessário entendimento da narrativização dos elementos musicais sem, contudo, oferecer uma narrativa específica relacionada com qualquer obra musical. Logo, concordamos com Nattiez sobre a

¹³⁵ The theories that ground [postmodernist] strategies are radically anti-foundationalist, anti-essentialist, and anti-totalizing. They emphasize the constructedness, both linguistic and ideological, of all human identities and institutions. They insist on the relativity of all knowledge to the disciplines – not just the conceptual presuppositions but the material, discursive, and social practices – that produce and circulate knowledge. While often disagreeing with each other, poststructuralists, neopragmatism, feminists, psychoanalytic theorists, critical social theorists, multiculturalists and others have been changing the very framework within which disagreement can meaningfully occur.

¹³⁶ Everything is fragmented and discontinuous; all truths are partial and provisional. Nothing is ever objective, nothing is ever “new”, and nothing can be taken for granted.

impossibilidade de identificarmos “àquela-específica-determinada-narrativa”, apesar de admitirmos o fato de que as pessoas geralmente o fazem de acordo com suas histórias pessoais. Em outras palavras, sugerimos que, ao ouvirmos música, os elementos musicais são dinamizados pelo ouvinte. Ou seja, estes não são estanques, apesar de **não** convergirem a uma narrativa particular, seja ela tentada ou não pelo compositor. De qualquer modo, existem estruturas metafóricas subjacentes a uma obra musical que podem ser manipuladas compositivamente. Sob esse direcionamento, o compositor estaria habilitado a criar ambientes musicais que sugeririam possíveis enredos que, por sua vez, podem subsidiar a atribuição de novos sentidos e significados nas experiências musicais do ouvinte.

Nesse cenário, algumas questões podem ser propostas: seriam tão óbvias ao ouvinte as relações estruturais internas de uma obra musical tais quais são para o compositor? A identificação dessas estruturas é imprescindível para uma apreciação musical significativa? Considerando a existência de várias “análises” subjetivas, existiriam pontos de intersecção entre elas? As formas em arco, séries transpostas e retrogradadas, eixos harmônicos, sobreposições motivicas, enfim, quaisquer elementos estruturais concebidos (ou não) pelos compositores como o *das Mehr* de Adorno – o “conteúdo da verdade” – de uma obra realmente são identificados como tal na **experiência musical** e não apenas no ambiente estanque e asséptico do **contemplar-analisar** uma partitura?

Constatamos que muitas das questões anteriores relacionam-se com a questão de como percebemos e relacionamos os sons musicais, porém este trabalho não pretende adentrar na discussão sobre como percebemos os sons cognitivamente e os processamos (apesar de reconhecer a relevância e o impacto dessas pesquisas sobre a episteme musical), mas sugerir que, se formos, utilizamos e manipulamos esquemas metafóricos incorporados como forma de atribuímos sentido e significado às nossas experiências de vida, porque não o faríamos na música?

4.4.2 Narrador: estratégias e processos composicionais

Jonathan Kramer (1996) aponta para a dificuldade em definirmos o termo pós-modernismo, mas sugere, entretanto, que a música pós-moderna caracteriza-se por algumas atitudes e evidências, as quais nortearam o processo de composição de todas as obras desta pesquisa. A seguir, as apresentaremos, mostrando em exemplos como essas estratégias e processos foram trabalhados:

- *Incluir citações ou referências a músicas de várias tradições e culturas*
- *Procurar romper as barreiras entre estilos “intelectuais” e “rudes”*
- *Situar sentido e significado (ou mesmo a formação de estrutura) no ouvinte mais do que em partituras, performances ou compositores*

No exemplo 17, vemos um trecho musical que assume com muita propriedade as atitudes acima descritas. Aqui temos o inusitado encontro de tema de desenho animado¹³⁷ (retângulo A) com o *Bolero* de Ravel (retângulo B: fl. e cl.).

Exemplo 17 – *Apud et All Hits, Vol. 1* (c. 38 a 44)

The musical score for Example 17 is written for a symphony orchestra. It features a 3/8 time signature and a 2/4 meter. The instruments included are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Trumpet in C, Timpani, and Piano. The Flute and Clarinet parts are marked with a forte (f) dynamic, while the Piano part is marked with a piano (p) dynamic. A circled 'B' with an arrow points to the Flute and Clarinet parts, and a circled 'A' with an arrow points to the Piano part.

O conceito que norteou a composição da miniatura *Apud et All Hits, Vol. 1* foi promover diálogos entre citações de obras eruditas “famosas” de períodos históricos distintos bem como de músicas populares (em especial de bandas de *Rock*). A ideia era incutir surpresas *verídicas* nos ouvintes propiciadas pela não correspondência entre as suas memórias dessas obras e tais como apresentadas nesse novo e artificial ambiente dinâmico (expectativas

¹³⁷ *One Froggy Evening: cartoon Merrie Melodies* (turma do Pernalonga) estreado em 31/12/1955, escrito por Michael Maltese e dirigido por Chuck Jones. O tema é uma citação da canção “Tin Pan Alley” *Hello!, Ma Baby*, composta em 1899 por Joseph E. Howard e Ida Emerson.

dinâmicas). Temos, assim, que a quebra das expectativas *verídicas* foi o ímpeto que motivou a composição desta obra.

As experimentações construídas nesta obra serviram de base conceitual para a composição da peça *Gigito's Rendezvous*, porém aplicadas em contexto mais artístico e menos laboratorial. Da mesma maneira, foram utilizadas citações de obras, mas, pelo fato de não serem tão conhecidas, ensejam no ouvinte a formação de expectativas esquemáticas relacionadas com o reconhecimento de estilos e não relacionadas especificamente às obras citadas.

Voltando ao exemplo 17, a tabela 17 exhibe todas as citações utilizadas na peça *Apud et All Hits, Vol. 1*:

Tabela 17 – *Apud et All Hits, Vol. 1*: citações utilizadas

Citação	Compositor	Instrumento(s)	Comp.
YYZ	Rush	Timp.	01 a 24 63 a 67
<i>Variations for piano, op. 27, I</i>	Anton Webern	Piano (Pno)	03 a 25
<i>Sonata n°14, op.27 (Moonlight)</i>	Beethoven	Vla + Vc	07 a 26
<i>Prelúdio em Em, op. 28, n° 4</i>	Frédéric Chopin	Vln 1 + Vln 2	14 a 24
<i>Satisfaction</i>	The Rolling Stones	Trp	25 a 27
		Vla	28 e 29
		Vln 2 + Vc	59 a 61
		Vc	61 a 65
<i>5ª Sinfonia, 1º mov.</i>	Beethoven	Pno	26 e 27
		Tutti (- Pno e Timp)	56 a 58
<i>Eine Kleine Nachtmusik, K. 525, I</i>	Mozart	Cl + Fl + Picc.	26 a 30
<i>Sinfonia n° 40, K. 550, 1º mov.</i>		Picc.	49 a 53
		Cordas (Cd)	50 a 56
<i>Also sprach Zarathustra, op. 30</i>	Richard Strauss	Picc.	27 e 28
		Trp	34 a 38 64 a 67
<i>Black Night</i>	Deep Purple	Cd pizz.	27 a 29
<i>Smoke on the Water</i>		Cd	30 e 31
<i>Bolero</i>	Maurice Ravel	Cl + Trp + Pno	32 e 33
		Fl + Cl	38 a 46
		Fl + Ob	46 a 50
<i>Prelúdio da Ópera “Tristão e Isolda”</i>	Richard Wagner	Md (Madeiras) + Cd	32 a 36
		Md	60 a 65
<i>Hello! Ma Baby</i>	Joseph E. Howard e Ida Emerson	Pno	39 a 49
		Picc. + Trp	46 a 49
<i>Prelúdio em C, BWV 846</i>	Johann S. Bach	Pno	50 a 60

- **Refutar formas totalizadoras (não permitir que uma obra seja inteiramente tonal, serial ou construída de acordo com um processo único)**
- **Mostrar desdém do geralmente inquestionável valor da unidade estrutural;**
- **Não confiar em oposições binárias**
- **Encompassar pluralismo e ecletismo**
- **Apresentar múltiplos significados e múltiplas temporalidades**

- *Não respeitar fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente*
- *Incluir citações ou referências a músicas de várias tradições e culturas*
- *Se recusar a aceitar a distinção entre valores elitistas e populares*

No exemplo 18, verificamos variados direcionamentos (aqui grafados em itálico/negrito) no nível de significação metafórica (esquemas metafóricos) acolhidos para a elaboração dos materiais musicais exibidos no trecho extraído da obra *Umwelt*. Consideramos que, na dimensão composicional (esquema composicional), esta é a obra que mais incorpora os ideais conceituais defendidos nesta pesquisa. A multiplicidade de enfoques exibidos neste exemplo pode corroborar com tal asserção.

No retângulo A, vemos, nas cordas, um acorde construído a partir de uma *superposição de quartas*. No retângulo B, o piano toca notas em *loop* extraídas de uma *Blues scale* de dó *sem o 4º grau*, enarmonicamente C - Eb - F# (*blue note*) - G - Bb. Podemos sugerir que o piano mostra que não quer interagir com cordas “que só falam em 4ªJ”. No retângulo C, a guitarra apresenta o *acorde terciário* C7M para, logo em seguida no retângulo D, mudar radicalmente de opinião e nos mostrar uma nota *microtonal* tocada com o *E-bow + slide/bottleneck* (para maiores detalhes, ver ALVES, 2014, p. 69 e 91, respectivamente). No retângulo E, temos a *sonoridade oriental* do gongo juntamente com as congas *africanas/baianas*. No retângulo F, o cello chama uma *série dodecafônica* (R11), prontamente mantida pelos seus irmãos (e irmã) das cordas, sendo a nota final si no cello (elipse G) uma elisão que dá início a uma nova manifestação da série (RI5). Finalmente, no retângulo H, a guitarra liga o *pedal de efeito tremolo* (*ibid.*, p. 82) para apresentar um gesto que delinea uma *trajetória ascendente* até o acorde de F#m7 (*meta*). Ao ser alcançado, entretanto, é logo puxado para baixo (*gravidade*), pelo acorde de B (ii7 - V) que, ao ser ouvido pelo seu irmão baixo elétrico, o fez prontamente e bruscamente resolver (*expectativa*) a questão e tocar a nota mi acompanhado pela *bateria* (não exibido neste exemplo).

Um aspecto importante a ser ressaltado é a questão do tonalismo nos processos composicionais construídos nesta pesquisa. Como assumimos uma orientação inclusivista, não abandonamos a melodia tonal, mas a reconceituamos.

Quer dizer, na construção dos materiais musicais de todas as obras, é possível percebermos auditivamente algumas previsibilidades esquemáticas estatísticas¹³⁸ que foram solidificadas no âmbito tonal, mas que aqui foram utilizadas num contexto “poli-estilístico”.

Nesse direcionamento, os gestos podem apresentar implicações melódicas esquemáticas que encerrem associações tonais numa dimensão **horizontal**, mas, ao serem “confrontadas” entre si numa dimensão **vertical**, quaisquer vinculações que possam ser feitas com um tonalismo tradicional se tornam bastante enfraquecidas.

- ***Incluir fragmentações e discontinuidades***

O exemplo 19 exhibe um trecho da peça *Gigito's Rendezvous*. Antes de adentrarmos em sua análise, é válido falar um pouco sobre a “história” por detrás desta obra. Peço que o leitor me dê licença poética para contá-la, já que a linguagem formal não é muito adequada para situar o leitor nesse ambiente *sui generis*.

Há cinco anos, o americano Doug Adair inaugurou o bar *Hot Dougie's Rendezvous* no Porto da Barra – um dos cartões postais de nossa querida São Salvador – e, de quinta a domingo, vem promovendo shows gratuitos com diversos artistas e bandas locais de gêneros e estilos musicais variados como samba, choro, MPB, *Rock*, *Jazz*, *Blues*, *Country*, etc. Uma dessas atrações é a *House Band*, liderada pelo banjista e cantor “Gigito”¹³⁹ (registrado como Vítor Rios) e composta ainda por este autor que vos fala (guitarra), Daniel Iannini (baixo), Breno Pádua (gaita) e, esporadicamente, o próprio Doug (voz e violão), além de eventuais convidados. Esta banda (ainda) apresenta (atualmente aos sábados à noite) os maiores “sucessos” do mundo (do “mundo de Gigito”) que consistem em músicas extraídas do cancionário norte americano (*Bluegrass*, *Country* e *Blues*).

Se vocês leitores desejam sentir “na pele” a famosa multiplicidade de raças, cores, credos, costumes ... e tudo mais que possa ser multiplicado ... da Bahia, convido-os a presenciar um desses shows. Como não existe palco – os shows acontecem na calçada em frente ao bar –, enquanto tocamos, acontece o desfile semanal de atrações (muitas vezes

¹³⁸ Nos capítulos 5, 7 e 12, David Huron (2006) analisa algumas relações probabilísticas das representações mentais que formamos ao ouvirmos sons. Por exemplo, ouvimos sequências de sons como notas ou como intervalos?; ouvimos melodias como contornos ou como pares de graus da escala?, etc. Dentre essas, podemos destacar a **proximidade tonal** (*pitch proximity*: melodias tipicamente empregam sequências de sons próximos entre si), **declinação em graus** (*step declination*: intervalos melódicos largos tendem a subir e intervalos melódicos estreitos tendem a descer), **regressão melódica** (*melodic regression*: intervalos amplos tendem a mudar de direção), **arco melódico** (*melodic arch*: tendência de frases subirem e descerem formando arcos), entre outras.

¹³⁹ A título de curiosidade, Gigito é irmão do compositor Coiteense Paulo Rios Filho, um dos membros fundadores da OCA (Oficina de Composição Agora), grupo baiano que promove diversos eventos relacionados à produção e divulgação da música de concerto contemporânea local.

simultâneas) dentre as quais se destacam: o bêbado (não necessariamente o mesmo) gritando TOCA RAUL!!! a cada 30 segundos; os grupos de capoeira e de percussão *a la* Olodum; o “voz e violão” do bar ao lado; a(s) *caixa(s)-de-som-azul-neon-de-1200W-posicionada(s)-estrategicamente-bem-em-frente-aos-nossos-ouvidos-tocando-pagodão* do(s) banhista(s) requebrante(s) com um latão de Skol na(s) mão(s); os ensurdecidores caminhões de lixo e da lavagem da calçada; as brigas com cadeiras voando/tiroteios; as novidades da semana (quase sempre há uma novidade!) e por aí vai... Como não me lembro exatamente de tudo o que aconteceu ao longo desses cinco anos, vale a velha máxima: *pense num absurdo, na Bahia tem precedentes*.

Foi esse caótico ambiente "só se vê na Bahia" que inspirou, por assim dizer, a composição da obra. A peça trata, portanto, da territorialização e da acomodação de um elemento alienígena – nesse caso, o banjo (agenciado através das citações dos sucessos de Gigito) – no ambiente da música de concerto. O banjo tenta a todo momento ali se ambientar se “eruditorizando” e, de vez em quando (ousado que é), propõe conversas em seu próprio idioma que às vezes são entendidas e correspondidas pela flauta e cello que, eventualmente, procuram falar nesse idioma popular (ou não). Quando isto acontece, o diálogo é bruscamente interrompido por algum destes agentes, seguindo cada qual em seu monólogo ou, como no trecho musical exibido no exemplo 18 em que vemos a flauta e o cello “conversando” entre si e excluindo o banjo.

O retângulo A mostra um dos momentos em que os agentes estão alinhados em uma dessas conversas. Aqui o banjo se adequa à fala erudita, seguindo em harmonia com os demais instrumentos o que resulta numa passagem em que podemos ouvir uma confluência vertical. Nos c. 41 e 42, vemos que a flauta sinaliza, pela mudança em seu discurso (trinado e *jet whistle*), que não está “gostando” desse diálogo o que prontamente faz o cello “se calar”.

Vendo que foi posto para fora do grupo erudito, o banjo retorna ao seu mundo e volta a falar o seu popular idioma de origem (citação de *I want a little girl*¹⁴⁰, começando na quiáltera da elipse). A partir daí, no retângulo B, o que vemos é uma crescente emancipação dos discursos da flauta e do cello que confere a esta passagem um caráter de fragmentação vertical. No retângulo C, o banjo mostra sua insatisfação com essa situação e se retira do ambiente. A flauta, então, chama (retângulo D) o cello para conversar (retângulo E) sem a sua presença.

¹⁴⁰ Música composta por Billy Moll e Murray Mancher e gravada, dentre outros artistas, por Louis Armstrong e Eric Clapton.

Exemplo 19 – *Gigito's Rendezvous* (c. 37 a 56): fragmentação e confluência

- *Abraçar contradições*
- *Apresentar múltiplos significados e múltiplas temporalidades*

O exemplo 20 mostra um trecho da obra *Quimera* em que podemos verificar contradições entre o texto e o material musical. Como comentado anteriormente, a peça foi composta sobre a situação de uma pessoa que criou uma incômoda realidade para si de que não consegue escapar. Retrata os conflitos internos entre seu *discurso* (o que diz a si mesmo e fala para os outros: letra), seus *desejos* [(falta de) vontade de escapar] e suas *emoções* (nível inconsciente).

O retângulo A aponta para uma indicação que prevê que as repetições da palavra “agora”, cantada anteriormente, devem continuar e se somar como o que irá ser cantado a partir do c. 157. Isto é, teremos esta palavra somada ao texto “as horas vão passando devagar”, que por sua vez, também se repetirá em *loop* por causa do pedal de *delay*. O resultado sonoro é um grande *loop* “horas - passando - devagar – agora” que vai paulatinamente crescendo em densidade.

Exemplo 20 – Quimera (c. 156 a 163): contradições música e texto

156

Fl. $n < p > n$ $n <$ *sim.*

Vib. *ord. p*

Gtr. E-bow + slide p

Pno.

Vz. *ord. f*

As ho-ras vão pas - san - do — de - va - gar —

Repeat the module freely Try to keep a certain rhythmic regularity

Pitch/rhythmic variation of the module ad libitum

Let the repetitions (delay) of the previous phrase sound simultaneously to what is being sung from c.157

A letra B aponta para os materiais musicais (retângulos do exemplo) da flauta, vibrafone (com arco) e guitarra. Todos eles sugerem um perfil temporal não linear, consistindo em repetições de gestos que instilam a ideia de estaticidade. O trecho continua com o texto: “*atravessando os dias sem lamentar ... espero um pouco mais*” até chegarmos na passagem exibida no exemplo 21.

Neste exemplo, verificamos que os instrumentos vão apresentando materiais com um aumento gradual da atividade rítmica. A espessa linha preta dentro do retângulo A indica que o efeito *Loop envelope* (ver Ex.10, p. 124) da guitarra deverá ser mantido (dinâmica *p*), juntamente com as variações de seu gesto do exemplo anterior. O texto continua com “*ver cada instante retornar ao lugar de onde se afastou ...*” e quando, finalmente, chegamos na frase “*Estou em paz*”, o piano aumenta bruscamente sua atividade rítmica (inquietação), a flauta executa um trinado (tensão) e vemos, na guitarra, um forte acorde que consiste em todas as seis cordas soltas do instrumento (inconsciente: solto/sem controle) que anuncia a entrada em um novo contêiner. (analisada anteriormente no Ex. 14, p. 135), além do efeito *Loop envelope* crescendo para a dinâmica *f*.

Exemplo 21 – Quimera (c. 175 a 182): contradições entre música e texto (cont.)

Fl. *n p n p mf f*

Vib. *arco mp f*

Gtr. (A) (repeat the module freely with pitch/rhythmic variation ad libitum) (B) Delay on Distortion on manipulate "Repeat" and "Delay" knobs freely Loop Envelope

Pno. *mf f*

Vz. *Equal. f*

Ver ca-da ins-tan-te re-tor-nar ao lu-gar de on-de se_a-fas - tou Es - tou em paz

Em retrospecto, sugerimos que os exemplos analisados neste capítulo tiveram a função de ilustrar como buscamos aplicar no âmbito composicional os conceitos teóricos e práticos analisados ao longo da pesquisa. Optamos por identificar e analisar as estratégias e processos que julgamos incorporar mais efetivamente o direcionamento compositivo assumido e defendido por todo o trabalho.

Ao seguirmos por esse caminho, deixamos de lado as análises compasso a compasso dos materiais compositivos (esquemas metafóricos) que compõem as obras. Julgamos ser mais oportuno identificar e propor processos e estratégias compositivas gerais que podem ser adaptados às mais variadas realidades esquemáticas.

4.5 VISÃO DE SÍNTESE: QUADRO RESUMO DAS ESTRATÉGIAS E PROCESSOS COMPOSICIONAIS

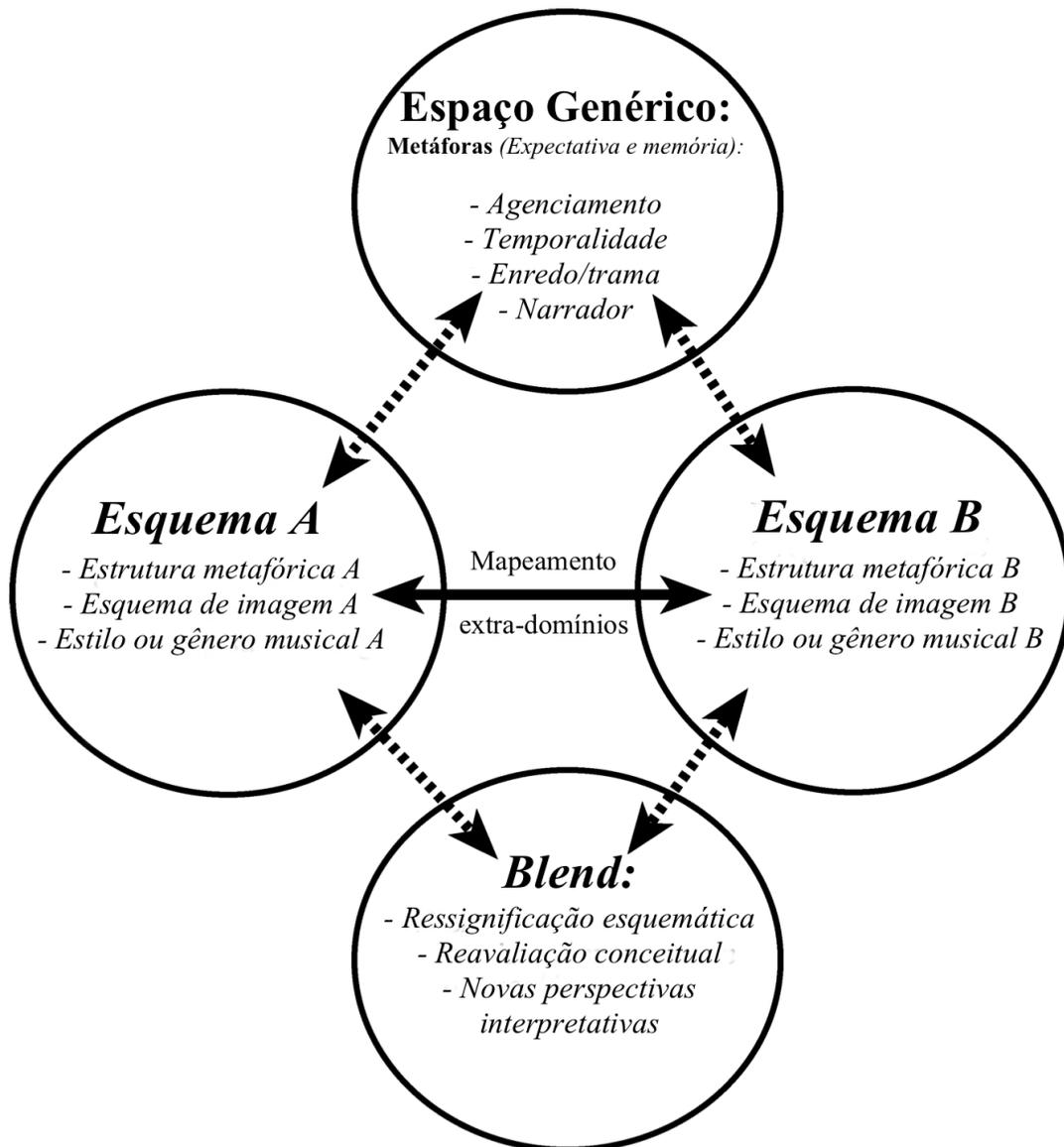
Tabela 18 – Quadro resumo das estratégias e processos composicionais explorados

Agenciamento	Temporalidade	Enredo	Narrador
Conceber e associar “comportamentos” e/ou intencionalidades a materiais musicais e a grupos orquestrais/instrumentos específicos	Promover a dialética entre os conceitos de linearidade e não linearidade	Compor eventos ou trechos musicais a partir de implicações decorrentes de esquemas de imagens ou de suas associações	Romper fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente, assim como entre estilos “intelectuais” e “rudes”
Concatenar gestos e/ou materiais musicais com determinadas funções formais/estruturais	Aproveitar idiossincrasias exclusivas de instrumentos e/ou grupos orquestrais como forma de salientar um perfil temporal específico	Utilizar determinado instrumento/grupo orquestral como eixo de mediação no discurso narrativo.	Refutar formas totalizadoras: não permitir que uma obra seja inteiramente tonal, serial ou construída de acordo com um processo único
Vincular materiais musicais e esquemas estilísticos	Favorecer a percepção de uma múltipla temporalidade através da justaposição de planos musicais de perfis temporais distintos	Admitir forças musicais como movimento, inércia, gravidade e magnetismo como agentes atuantes na estruturação narrativa	Incluir citações ou referências a músicas de várias tradições e culturas
Reiterar constantemente materiais musicais como forma de diferenciação entre múltiplos planos musicais	Deslocar funções estruturais temporalmente como cadências como forma de ressaltar o conflito entre o tempo “virtual” e o tempo ordinário	Interconectar a atuação de grupos orquestrais e a continuidade/descontinuidade narratológica	Incorporar fragmentações e descontinuidades

4.6 DIAGRAMA ESTRUTURAL DO SISTEMA COMPOSICIONAL PROPOSTO

Para um melhor entendimento das inter-relações entre os conceitos teóricos utilizados neste trabalho, exibiremos na figura 11 o gráfico da rede de integração referente ao sistema composicional em questão:

Figura 11 – Diagrama estrutural do sistema composicional proposto na tese



PARTITURAS

8

Fl. *mf* *mp* *mp*

Vib. *mp* *n* *mp* *n*

Gtr. *mp*

Pno. *p* *Leg.* *Leg.*

Vz.

A

Fl. *mp*

Vib. *mp* *n* *mp* *n* *mp* *p*

Gtr. *Distortion on*

Pno. *p* *mp* *mf*

Vz. *ord. f*

Es - pe - rar lem - brar es -

21

Fl. *n mp n pp mp*

Vib. *mp p mp*

Gtr. *mf* whammy bar

Pno. *f mf mp p* *Leg.* *Leg.*

Vz. Equal.

tar _____ tão can - sa - do _____

29

Fl. *pp p n*

Vib. *p*

Gtr. distortion off E-bow + slide distortion on whammy bar

Pno. *mf mp* *Leg.* *Leg.*

Vz. ord. *Leg.* *Leg.*

Com tan-tos a - nos pra pen - sar _____

37

Fl. *mp* *pp* *n* *mf* *n* *mp*

Vib. *mp* *p*

Gtr. *sim.*

Pno. *Leg.*

Vz.

44

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno. *mf* *f*

Vz. *f*

on - de - es - ta - rei a - go - - -

B

Fl. *p* *mf* *f* *mf*

Vib. *mf* *ff* *mf*

Gtr. *mf* *dim.*

Pno. *f* *ff* *mf* *dim.*

Vz. *Equal.* *ped.*

Wah-Wah "tremolo"

ra?

...gi-rar...

C

Fl. *mf* *pp* *mf*

Vib. *sim.*

Gtr. *sim.*

Pno. *p* *f*

Vz. *ped.*

58

Fl. *pp* *mp*

Vib. arco ord. *n* *mf* *mp*

Gtr. (microtonal gliss.) *mp* sim.

Pno. *mf* 5 6 3 *ped.* *ped.*

Vz.

Des - con - fi ar que tu - do sem - pre vol - ta

64

Fl. *cresc.*

Vib. *cresc.*

Gtr.

Pno. *f cresc.* 6 3

Vz. *cresc.* *f*

ao mes - mo lu - gar que es - tou há tan - to tem - po Mais

69

Fl. *f* \rightarrow *p* *mf* *f*

Vib. *subito p* *f*

Gtr. *sim.*

Pno. *subito p* *Red.*

Vz. *Red.*

um di - a se pas - sou

Fl. *p* *mp* *mf* *p*

Vib. *mf* *mp*

Gtr. *(b)*

Pno. *ff* *8va* *8va*

Vz. *Red.* *8va*

D

78

Fl. *mf* 3

Vib. arco *mp* *mf* *p*

Gtr. (microtonal gliss.) sim. *mp*

Pno. *ff* *mp* 6 6

Vz. *ff* ord. *f*

A - - - noi - te cen - do

84

Fl. *p* *mp*

Vib. *pp* *sfz*

Gtr.

Pno. *mf* *f* *mf* *mp* *dim.* *Leg.*

Vz.

eu a-inda es-tou em paz? ____

89

Fl. *p* *mf* *p* *n*

Vib. ord. *p* arco *n*

Gtr. Delay on manipulate "Regen" and "Delay" knobs freely

Pno. *p*

Vz.

96

Fl. *n* *p* *n* *n* *mp* *n* *p*

Vib. *p* *n* (cresc./decrec. ad libitum)

Gtr. manipulate Loop Station volume (henceforth "Loop Envelope") (Freely)

Pno. *mp* *mf*

Vz. *mf*

Gi - rar so - nhar

F

105

Fl. *mf* *f* *pp*

Vib. *p* *mf* *f*

Gtr. *f*

Pno. *f*

Vz. *Delay*

Delay on Distortion on

manipulate "Regen" and "Delay" knobs freely

Loop Envelope (freely)

vol - - - tar

111

Fl. *pp*

Vib.

Gtr.

Pno. *fff* *dim.* *mp*

Vz. (Delay repetitions)

116

Fl. *mp p mp p mp p*

Vib. *p mf*

Gtr. [Redacted]

Pno. *mf*

Vz. (Delay repetitions) → Delay off

122

Fl. *mp pp* **G**

Vib. *p*

Gtr. [Redacted] Delay off

Pno. *p*

Vz. ord. *f*

Ten - tar lem - brar o que me faz

128

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno.

Vz.

con - ti - nu - ar sa ben - do que -

134

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno.

Vz.

na - da i - rá mu - dar

139 *sim.* **H**

Fl. *n* *mf* *pp*

Vib. *mp*

Gtr. *mp*

Pno. *f*

Vz. *f* *Delay*

É_o que me res-tou a -

145 **I**

Fl. *mf* *pp* *n* *p* *n*

Vib. arco *n* *mf* arco *n* *p*

Gtr. *sim.* Loop Station volume *p* (keep the prerecorded loop sounding)

Pno. *p*

Vz. (Delay repetitions)

go - ra

156 *sim.*

Fl. *n < p > n* *n < p > n* *n < p > n*

Vib. *ord. p*

Gtr. **E-bow + slide**
p
 Repeat the module freely
 Try to keep a certain rhythmic regularity
 Pitch/rhythmic variation of the module ad libitum

Pno.

Vz. *ord. f*
 Let the repetitions (delay) of the previous phrase sound simultaneously to what is being sung from c.157

As ho-ras vão pas - san - do _____ de - va - gar _____ A - tra - ves -

166

Fl. *n < p > n* *n < p > n* *n < p > n*

Vib.

Gtr. (keep the prerecorded loop sounding) (repeat the module freely with pitch/rhythmic variation ad libitum)

Pno.

Vz.

san-do_os - di - as _____ sem la - men - tar _____

173

Fl. *p* *n* *n* *p* *n* *p*

Vib. *cresc.*

Gtr. (keep the prerecorded loop sounding) (repeat the module freely with pitch/rhythmic variation ad libitum)

Pno. *cresc.*

Vz.

Es - pe-ro_um - pou - co mais _____ Ver ca - da_ins-tan - te re - tor - nar ao lu - gar de

179

Fl. *mf* *f*

Vib. arco *mp* *f*

Gtr. *f* Delay on Distortion on manipulate "Regen" and "Delay" knobs freely Loop Envelope *f*

Pno. *mf* *f*

Vz. Equal. *f*

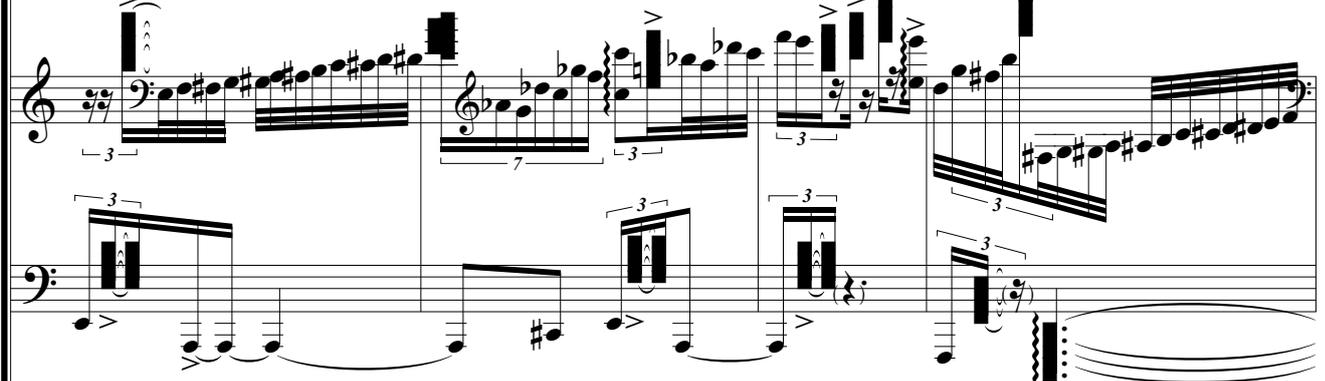
on - de se_a-fas - tou Es - tou em paz _____

184 *tr* 

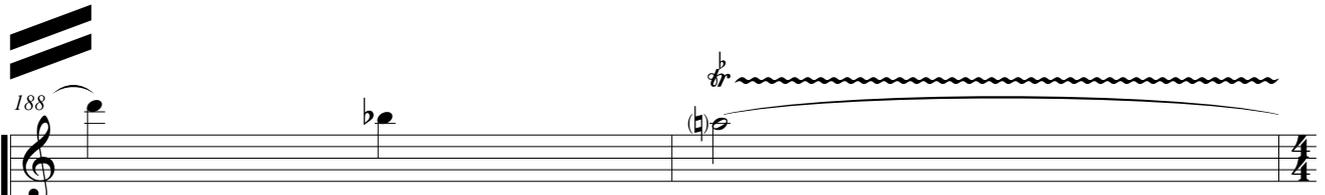
Fl.

Vib. *ord.* 

Gtr. Loop Envelope (freely) *mf* *f* *mp* (Freely) 

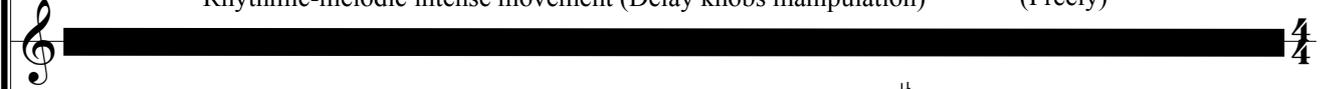
Pno. 

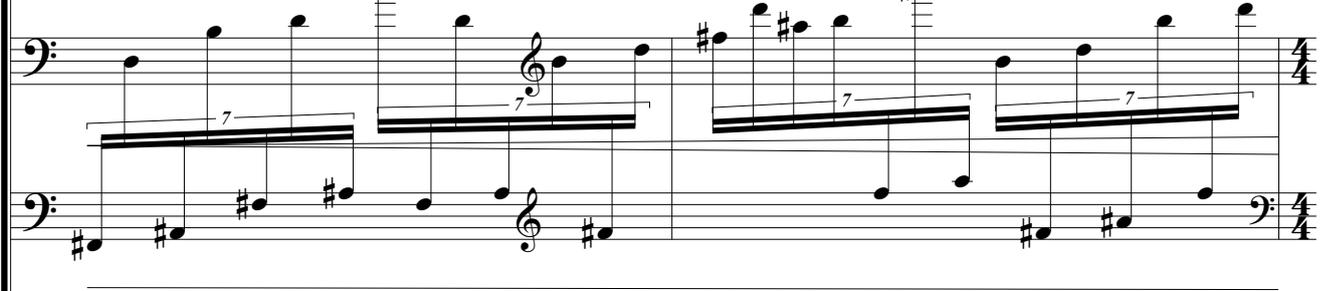
Vz. 

188 

Fl.

Vib. 

Gtr. Rhythmic-melodic intense movement (Delay knobs manipulation) (Freely) 

Pno. 

Vz. 

190

Fl. *pp*

Vib. *p*

Gtr. *pp*

Pno. *ff*, *mp*, *Res.*, *cresc.*

Vz. *Res.*

J

192

Fl. *mf*

Vib. *mf*

Gtr. *mf*

Pno. *f*

Vz. (Equal.) *f*

Es - pe -

195

Fl. *p*

Vib. *p*

Gtr. Loop Envelope (freely)

Pno. *f*

Vz.

rar lem - brar a - cre - di -

198

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno. *subito p*

Vz.

tar

200

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno.

Vz.

202

K

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno.

Vz.

cresc.

Delay Pitch Shifter Equal. **f**

Squeaky voice - becoming more and more flat and "tired" until the end - approximate pitches
Some degree of *Sprechstimme*

Te - - - - - nho_es -

204

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno.

Vz.

ta - do tão can -

206

Fl.

Vib.

Gtr.

Pno.

Vz.

sa - do a pen -

208

Fl. *mf*

Vib.

Gtr.

Pno. *p*

Vz. sar em paz

210

Fl. *pp*

Vib. *n* *p*

Gtr. E-bow Loop Envelope (freely) (cresc./decrec. ad libitum)

Pno. *p*

Vz. Delay repetitions

218

Fl.

Vib.

Gtr. Manipulate 'Regen' and 'Delay' Knobs (freely)

Pno. *dim.*

Vz.



227

Fl.

Vib.

Gtr. Delay off

Pno. *ppp* (Repeat module)

Vz. Delay off

stop

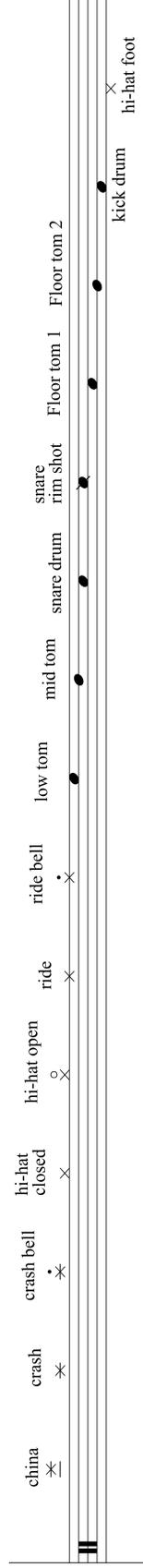
c.a 5"

Umwelt

- **01 Flauta**

- **01 Clarinete em Bb**

- **Bateria:** snare drum, mid tom, low tom, floor tom 1, floor tom 2, hi-hat, ride, crash, china.



- **Percussionista 1:** Congas, Gongu

- **Percussionista 2:** Djembe, Gongu

- **Piano acústico**

- **Guitarra elétrica** – Artefatos e Pedais de efeito requeridos: E-bow, Pedal de volume, Distortion, Delay (MXR Carbon Copy), Tremolo, Loop Station

- **Baixo elétrico** – Pedais de efeitos requeridos: Distorção e Delay (longo: aproximadamente 3200 ms)

- **Quarteto de cordas:** 01 Vln 1, 01 Vln 2, 01 Viola, 01 Cello*

* Eletrificar Cello quando requerido. Sugestões:

- 1) Utilizar microfone condensador ou microfone de contato (PZM) conectando-o a um amplificador ou sistema de P.A.
- 2) Utilizar captador.

Efeitos requeridos: Distorção, Delay (longo: aproximadamente 3200 ms).

34

Fl.

B♭ Cl.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

E. Gtr.

E. B.

Pho.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

mp

ppp

mp

f

mp

f

f

mf

f

mf

mf

f

Tremolo off
Distortion on

whammy bar

CRUC.

f

♩ = 75

56 Fl.

56 B♭ Cl.

56 D. S.

56 Perc. 1

56 Perc. 2

56 E.Gtr.

E.B.

Gongo

mf

Congas (com as mãos)

mp

Djembé

Loop Station on Delay on *tr sim.*

Rec. Play *tr*

Rec. Play *tr sim.*

Loop Station volume

Loop Envelope

mp

mf

Loop Envelope ad libitum

n

56 Pno.

56 Vln. I

56 Vln. II

56 Vla.

56 Vc.

pp

mp

mf

ppp

pp

p

mp

ppp

p

p

73 Fl. *mp*

73 B♭ Cl. *mp*

73 D. S. *mp*

73 Perc. 1 *mf*

73 Perc. 2 *mf*

73 E. Gtr. *mp*

73 E. B. *p*

73 Phn. *mp*

73 Vln. I *ppp*

73 Vln. II *ppp*

73 Vla. *mf*

73 Vc. *mf*

Gongo

Distortion off
Tremolo on
let ring

tip

p

ppp

ppp

mf

mf

86 Fl. *mf*

86 B♭ Cl. *p*

86 D. S. *p* center *mf*

86 Perc. 1

86 Perc. 2 *f*

86 E.Gtr. Tremolo off Distortion on whammy bar *f*

86 E.B.

86 Pno. *ff* *arco*

86 Vln. I *arco* *mf*

86 Vln. II *arco* *mf*

86 Vla. *arco* *mf*

86 Vc. *arco* *mf*

Musical score for measures 104-108. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Drums (D. S.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Key performance instructions and dynamics include:

- Flute:** *tip*, *center*
- Drums:** *tip*, *center*
- Piano:** *f*, *mf*, *mp*, *sc.* (scordatura), *mf*, *pp*
- Violin I:** *p*, *pp*
- Violin II:** *mp*, *pp*
- Viola:** *mp*, *pp*
- Violoncello:** *mp*, *pp*

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

109 Fl. *p*

109 B♭ Cl. center

109 D. S. tip center

109 Perc. 1

109 Perc. 2

109 E.Gtr.

109 E.B.

109 Pno. *subito p* *cresc.* *p*

109 Vln. I *p*

109 Vln. II *p*

109 Vla. *p*

109 Vc. *p*

Musical score for page 192, featuring various instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Double Bass (D. S.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Electric Guitar (E. Gtr.), and Electric Bass (E. B.). The second system includes Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Cello (Vc.).

The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and performance instructions like *cresc.* (crescendo) and *rit.* (ritardando). The Piano part features a complex rhythmic pattern with a *rit.* marking and a *300.* (triplets) marking. The Violin I part has a *rit.* marking and a *300.* marking. The Viola part has a *p* marking. The Cello part has a *p* marking.

121

Fl.

B♭ Cl.

D.S.

Perc. 1

Perc. 2

E.Gtr.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

ff

mf

124

Fl.

B♭ Cl.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *dim.*

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 124 to 133. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Saxophone (D. S.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measures 124-127 show the Flute and Clarinet playing a melodic line with eighth notes, while the Saxophone plays a similar line. The Piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The Electric Bass and Electric Guitar provide a steady accompaniment. Measures 128-133 show the Flute and Clarinet playing a melodic line with eighth notes, while the Saxophone plays a similar line. The Piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The Electric Bass and Electric Guitar provide a steady accompaniment. The Violin I and Violin II parts play a melodic line with eighth notes. The Viola and Violoncello parts play a similar line. The score includes dynamic markings such as *mp*, *dim.*, and *p*. There are also some performance instructions like *dim.* and *p* written above the notes.

♩ = 90

127

Fl.

B♭ Cl.

D. S. center tip *p*

Perc. 1

Perc. 2

E. Gtr. Delay off Distortion on *mf* slide + E-bow *p*

E. B. *pp*

Pho. *pp* *p* *pp*

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla. *pp*

Vc. *pp*

mp

p

mp

pp

pp

142

Fl.

B♭ Cl.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

tip

tip center

Distortion on
ord.

whammy bar

f

mp

mf

143

144

145

146

147

148

149

146

Fl.

B♭ Cl.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

E. Gtr.

E. B.

146

Pno.

146

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

tip

f

Rico.

Rico.

8va

8va

152 Fl. *p*

152 B♭ Cl. *ppp p*

152 D. S.

152 Perc. 1 *mf* raspar

152 Perc. 2

152 E. Gtr. *mf* slide + E-bow *p*

152 E. B.

152 Pno. *p*

152 Vln. I *mf*

152 Vln. II *mf*

152 Vla. *mf*

152 Vc. *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains 13 staves for various instruments. The Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (B♭ Cl.) parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* and *ppp p*. The Double Bass (D. S.) and Percussion (Perc. 1 and Perc. 2) parts are mostly rests, with Perc. 1 having a *mf* rasping effect. The Electric Guitar (E. Gtr.) and Electric Bass (E. B.) parts include a *mf* slide and E-bow effect. The Piano (Pno.) part has a *p* dynamic. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have *mf* dynamics. The Viola (Vla.) and Cello (Vc.) parts also have *mf* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

179 Fl. *p*

179 B♭ Cl. *p*

179 D. S. *p*

Perc. 1

Perc. 2

179 E. Gtr. Tremolo off
Delay off
let ring *p*

179 E. B. *p*

179 Pho. *mf*
* Solo

179 Vln. I *p*

179 Vln. II *p*

179 Vla. *pp*

179 Vc. *pp*

195

F1.

B♭ Cl.

D. S.

Perc. 1

Perc. 2

E. Gtr.

E. B.

Pho.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pppp *pp*

pppp *pp*

center tip

dim.

Loop Station Envelope (ad libitum)

p

pp

205

Fl. *pppp*

B♭ Cl. *pppp*

D. S. *pp*

Perc. 1 *pppp*

Perc. 2 *p* Congo

E. Gtr. *p* E-bow + slide

E. B.

Pno.

Vln. I *n*

Vln. II *n*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Distortion on
Delay on (approx. 3200 ms)
05" silêncio
mf dim.

deixar soar
repetições
do delay

aprox. 30"

Miniatura I

207

Ricardo Alves
Salvador, 2016

Piano

$\text{♩} = 74$

mf *f* *ppp*

rit.

mp *mf*

Ped.

Pno.

$\text{♩} = 60$

f

rit.

Ped.

Pno.

accel.

p

Ped.

Pno.

$\text{♩} = 80$

ff

rit.

Ped.

♩ = 70

10

Pno.

p *f*

Reo.

12

Pno.

f *p* *cresc.* *subito p* *cresc.*

accel.

♩ = 74

14

Pno.

fff *mf* *mp* *p*

rit. ♩ = 60

Reo.

♩ = 74 *accel.* ♩ = 100 ♩ = 40

18

Pno.

mp *cresc.* *ff* *mf* *ppp*

rit.

Reo.

Repeat ad libitum aprox. 30"

Aporia

Ricardo Alves
Salvador, 2016

(♩ = 74)

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top staves are for Flute and Vibraphone, both of which are currently silent. The Piano part is the most active, with a complex texture in both hands. The right hand features a melodic line with dynamic markings of *mp*, *mf*, and *ppp*, and a dense, tremolo-like passage. The left hand provides harmonic support with notes and rests, including a *mf* dynamic and a *Lev.* (levitating) marking. The string section, consisting of Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass, is currently silent across all staves. The score is written in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

8

Fl.

ppp *mp*

Vib.

motor on arco

p

Pno.

5

7

Vln. I

sul tasto sul pont.

ppp *mp*

Vln. II

sul tasto sul pont.

ppp *mp*

Vla.

mf *pp* *mp* *p*

Vc.

ord.

pp *mp* *p* *mp*

D.B.

arco sul tasto sul pont. ord. pizz.

pp *mp* *pp* *mp*

Fl. *pp* *ppp* *mp*

Vib. ord. *pp* *p*

Pno.

Vln. I ord. *ppp* *mp* *pp* *mp*

Vln. II ord. *ppp* *mp* *pp* *ppp* *mp*

Vla. *mp* *pp* *p* *mp* *pp*

Vc. *ppp* *mp* *p* *mp*

D.B.

Detailed description: This page of a musical score features eight staves. The Flute (Fl.) staff begins with a dynamic of *pp*, shifts to *ppp* for a long note, and then to *mp*. The Vibraphone (Vib.) staff includes an 'ord.' marking and dynamics of *pp* and *p*. The Piano (Pno.) part consists of two staves with complex rhythmic patterns, including a triplet in the right hand. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves both start with 'ord.' and feature dynamics ranging from *ppp* to *mp*. The Viola (Vla.) staff has dynamics of *mp*, *pp*, *p*, *mp*, and *pp*. The Violoncello (Vc.) staff has dynamics of *ppp*, *mp*, *p*, and *mp*. The Double Bass (D.B.) staff is mostly silent with rests.

15

Fl. *ppp* *mp* *pp*

Vib. *mp* *pp*

Pno.

Vln. I *ppp* *mp* *p* *mp*

Vln. II *ppp* *mp* *p* *mp*

Vla. *mp*

Vc. *ppp* *pp* *mp*

D.B. *mp* pizz.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 213, features eight staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 15 with a *ppp* dynamic, followed by a *mp* section and a *pp* section. The Vibraphone (Vib.) staff has rests until measure 15, then plays a few notes with *mp* and *pp* dynamics. The Piano (Pno.) staff shows a complex texture with a dense tremolo in the right hand and sustained chords in the left hand. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves have similar dynamics: *ppp*, *mp*, *p*, and *mp*. The Viola (Vla.) staff has rests until measure 15, then plays a note with *mp* dynamics. The Violoncello (Vc.) staff starts with *ppp*, then *pp*, and finally *mp*. The Double Bass (D.B.) staff has rests until measure 15, then plays a few notes with *mp* dynamics, including a *pizz.* (pizzicato) marking.

19

Fl.

Vib.

mp

Pno.

8^{va}

Vln. I

mf *pp* *ppp* *p*

Vln. II

mf *pp* *ppp* *p*

Vla.

pp

Vc.

pp

D.B.

pizz.

mp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19, 20, and 21. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 19 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Flute part has a whole rest. The Vibraphone part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4, all under a slur. The Piano part features a complex texture with a right-hand part playing a rapid sixteenth-note figure, marked '8va' (octave), and a left-hand part with a few notes. The Violin I and II parts play a melodic line starting on G4, moving to A4 and B4, with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to pianissimo (ppp). The Viola and Violoncello parts have whole rests. The Double Bass part has a whole rest. Measure 20 continues the melodic lines in the strings and the piano texture. Measure 21 concludes the section with a final chord in the strings and a pizzicato (pizz.) note in the Double Bass.

22

Fl.

p *mp* *pp*

22

Vib.

tocar notas aleatoriamente
manter regularidade ritmica

ppp *mp*

22

Pno.

22

Vln. I

ppp *mp* *espress.*

22

Vln. II

ppp *mp* *espress.* *pp*

22

Vla.

p *espress.*

22

Vc.

mp *espress.*

22

D.B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 215, contains eight staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 22 with a whole note rest, followed by a melodic line starting in measure 23 with dynamics *p*, *mp*, and *pp*. The Vibraphone (Vib.) staff starts with a melodic line at *ppp* in measure 22, which transitions to a solid black bar in measure 23. A text box above the Vib. staff contains the instruction "tocar notas aleatoriamente manter regularidade ritmica" (play notes randomly, maintain rhythmic regularity). The Piano (Pno.) staff is empty. The Violin I (Vln. I) staff starts with a whole note rest at *ppp* in measure 22, then plays a melodic line at *mp* *espress.* in measure 23. The Violin II (Vln. II) staff starts with a whole note rest at *ppp* in measure 22, then plays a melodic line at *mp* *espress.* in measure 23, ending at *pp*. The Viola (Vla.) staff is empty until measure 23, where it plays a melodic line at *p* *espress.*. The Violoncello (Vc.) staff starts with a whole note rest in measure 22, then plays a melodic line at *mp* *espress.* in measure 23. The Double Bass (D.B.) staff starts with a whole note rest in measure 22, then plays a melodic line in measure 23.

(♩ = 60)

Fl. *pp*

Vib. *pp* *mp* *mf*

Pno. *mp*

Vln. I *p* *ppp* *mp* *ppp* *p* *ppp*

Vln. II *p* *pp* *ppp* *mp* *ppp* *p* *ppp*

Vla. *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp* *mp* *ppp* *p* *ppp*

D.B. *pp* *mp* *ppp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 217, features a tempo marking of quarter note = 60. The score is arranged in a system with eight staves. The Flute (Fl.) part begins at measure 36 with a melodic line marked *pp*. The Vibraphone (Vib.) part also starts at measure 36, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The Piano (Pno.) part is in a grand staff, with the right hand playing chords and the left hand providing a bass line, marked *mp*. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play sustained chords with dynamic markings of *p*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *p*, and *ppp*. The Viola (Vla.) part plays a melodic line marked *mp* and *pp*. The Violoncello (Vc.) part plays a melodic line marked *mp*, *pp*, *mp*, *ppp*, *p*, and *ppp*. The Double Bass (D.B.) part plays a melodic line marked *pp*, *mp*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

(♩ = 90)

42

Fl.

Vib.

Pno.

mf

mf *espress.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Red.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 42 to 45. The tempo is marked as quarter note = 90. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) and Vibraphone (Vib.) parts are silent throughout. The Piano (Pno.) part begins in measure 42 with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked *mf*. The Viola (Vla.) part enters in measure 43 with a melodic line, marked *mf* and *espress.* The Violoncello (Vc.) and Double Bass (D.B.) parts are silent. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are also silent. The time signature changes from 4/4 to 3/4 between measures 43 and 44. A 'Red.' (Reduction) line is present below the piano part.

47

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 47 through 51. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measures 47 and 48 are mostly rests for the woodwinds and strings. The Piano part begins in measure 47 with a melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand, featuring several triplet markings. The Viola part has a melodic line starting in measure 48. The Violoncello and Double Bass parts have rests throughout the measures shown.

57

Fl.

Vib. ord. motor on

Pno. *arco*

Vln. I

Vln. II

Vla. *mp*

Vc.

D.B. *arco*

p *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 57 to 60. The Flute (Fl.) part begins in measure 57 with a whole rest, followed by a melodic line in measures 58 and 59. The Vibraphone (Vib.) part has whole rests in measures 57 and 58, then enters in measure 59 with a melodic line, marked 'ord. motor on'. The Piano (Pno.) part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more active bass line in the left hand, including a triplet in measure 59. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play sustained notes with long slurs. The Viola (Vla.) part starts in measure 57 with a melodic line, marked *mp*. The Violoncello (Vc.) part also starts in measure 57 with a melodic line. The Double Bass (D.B.) part has whole rests in measures 57 and 58, then enters in measure 59 with a melodic line, marked *arco*. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) at the bottom of the page.

61

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ppp

senza sord.

ppp

ppp

ppp

3 3 *8va*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 61 to 64. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).
- Flute: Measure 61 has a half note G4. Measures 62-64 are rests.
- Vibraphone: Measure 61 has a half note G4. Measures 62-64 are rests.
- Piano: Measure 61 has a half note G4. Measures 62-64 have complex accompaniment with triplets and an 8va triplet in the bass line.
- Violin I: Measure 61 has a half note G4, then a *ppp* dynamic marking. Measures 62-64 are rests.
- Violin II: Measure 61 has a half note G4, then a *ppp* dynamic marking. Measures 62-64 are rests. Measure 64 has a half note G4 with the instruction "senza sord." and a *ppp* dynamic marking.
- Viola: Measure 61 has a half note G4. Measures 62-64 have a *ppp* dynamic marking.
- Violoncello: Measure 61 has a half note G4, then a *ppp* dynamic marking. Measures 62-64 are rests.
- Double Bass: Measure 61 has a half note G4. Measures 62-64 are rests.

71

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p *mp* *pp*

pp *mp*

pp *mp*

ppp *p* *ppp* *ppp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 71 to 75. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measures 71-75 are marked with a '71' at the beginning of each staff. The Flute, Vibraphone, and Piano parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Violin I part starts with a dynamic of *p* and features a crescendo to *mp* and a decrescendo to *pp*. The Violin II part starts with *pp* and has a decrescendo to *mp*. The Viola part starts with *pp* and has a decrescendo to *mp*. The Violoncello part starts with *ppp*, has a decrescendo to *p*, and then returns to *ppp*. The Double Bass part is silent throughout.

76

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p *mp*

pp *mf*

p *ppp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 76 to 80. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Flute, Vibraphone, and Piano parts are mostly silent, indicated by rests. The Violin II part begins at measure 76 with a dynamic of *p* and a crescendo to *mp*. The Viola part starts with a dynamic of *pp* and a crescendo to *mf*. The Violoncello part starts with a dynamic of *p* and a crescendo to *ppp*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Double Bass part is silent.

accel.

81

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf *f* *p* *mp* *f* *pp* *f* *p*

Reo.

5

3

3

3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 81 to 84. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Flute part is mostly silent with rests. The Vibraphone part is represented by a thick black bar in measure 81, followed by a dashed line with an arrow pointing to a rest in measure 84. The Piano part features a complex texture with triplets and a five-note chord in measure 81, and a 'Reo.' (pedal) marking. The Violin I part has a melodic line with dynamics *mp* and *f*. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*, *f*, *p*, and *f*. The Viola part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Violoncello part has a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The Double Bass part has a bass line with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as rests, triplets, and dynamic markings.

(♩ = 90)

85

Fl.

mf

85

Vib.

arco

mp

85

Pno.

p

mf

85

Vln. I

sul tasto

p

85

Vln. II

sul tasto

p

85

Vla.

sul tasto

p

85

Vc.

p

mf

85

D.B.

f

mf

p

mf

89

Fl. *mf*

Vib. *mp* 3 ord.

Pno. *mf* *p* *mf*

Vln. I *p* ord.

Vln. II *p* ord.

Vla.

Vc. *p* *mp* *pp*

D.B. *pp* *mp* *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 89 to 92. The Flute (Fl.) part begins with a half note G4, followed by rests, and ends with a half note G4 marked *mf*. The Vibraphone (Vib.) part starts with a half note G4, followed by rests, and ends with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) marked *mp* and 'ord.'. The Piano (Pno.) part features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. Dynamics range from *mf* to *p* and back to *mf*. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a rhythmic eighth-note pattern, with Vln. I and II ending on a half note chord marked *p* and 'ord.'. The Viola (Vla.) part continues the eighth-note pattern. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (D.B.) parts play a sustained bass line with dynamics *p*, *mp*, and *pp* indicated by a hairpin across the measures.

93 *accelerando* *mf*

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vla. ord. *mf* *p*

Vc. *p* *mf*

D.B. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 93, 94, and 95. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line in measure 93, marked *mf* and *accelerando*, which continues through measure 95. The Vibraphone (Vib.) part is silent throughout. The Piano (Pno.) part features a complex rhythmic pattern of triplets in both hands, starting in measure 93. The Violin I (Vln. I) part starts in measure 93 with a *mf* dynamic, moving to *f* in measure 94. The Violin II (Vln. II) part starts in measure 93 with a *mf* dynamic, moving to *p* in measure 94, then back to *mf* and *p* in measure 95. The Viola (Vla.) part starts in measure 93 with a *mf* dynamic, moving to *p* in measure 95. The Violoncello (Vc.) part starts in measure 93 with a *p* dynamic, moving to *mf* in measure 94. The Double Bass (D.B.) part starts in measure 93 with a *f* dynamic, moving to *mf* in measure 94. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

(♩ = 74)

102

Fl. *p* *mf*

Vib. *p*

Pno. *mf* *ppp* *mp* *Leg.*

Vln. I *pp* *p* sul tasto

Vln. II *pp* *p* sul tasto

Vla. *pp* *mf* sul tasto

Vc. *pp*

D.B. *pp*

2/4

105

Fl. *mp*

Vib. arco *p* *f* *p* *f* ord. *mf*

Pno. *f* *arco* *mf*

Vln. I sul pont. ord. *f* *mf* (ord.)

Vln. II sul pont. ord. *f* *mf* (ord.)

Vla. sul pont. ord. *f* *mf*

Vc. sul pont. ord. *f* *mf*

D.B. *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 105 to 108. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part starts at measure 105 with a *mp* dynamic. The Vibraphone (Vib.) part begins at measure 105 with a *p* dynamic, playing arco, and features dynamic markings *f*, *p*, *f*, and *mf* in subsequent measures. The Piano (Pno.) part starts at measure 105 with a *f* dynamic, including an 8va marking and a *arco* instruction. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts begin at measure 105 with a *f* dynamic, marked *sul pont.* and *ord.*, and later transition to *mf* and *(ord.)*. The Viola (Vla.) part starts at measure 105 with a *f* dynamic, marked *sul pont.* and *ord.*, and later moves to *mf*. The Violoncello (Vc.) part begins at measure 105 with a *f* dynamic, marked *sul pont.* and *ord.*, and later moves to *mf*. The Double Bass (D.B.) part starts at measure 105 with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

(♩ = 80)

109

Fl. *mf* *p*

Vib. arco 3

Pno. *mp* *ppp* *p* 3

Vln. I *ff* *mp* sul pont. sul tasto III

Vln. II *ff* *mp* sul pont. sul tasto

Vla. *mf* *pp*

Vc. *mf* *pp*

D.B. arco *mf* *pp* 3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 109 to 112. The tempo is marked as quarter note = 80. The score includes parts for Flute (Fl.), Viola (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 109 features a dynamic shift from *mf* to *p* in the Flute and a *ppp* to *p* in the Piano. The Piano part includes a triplet in the bass line. Measures 110 and 111 show the Violin I and II parts playing *ff* and *mp* respectively, with instructions for *sul ponticello* and *sul tasto* playing. The Viola and Cello parts play *mf* and *pp*. The Double Bass part includes a triplet and a dynamic shift from *mf* to *pp*. Measure 112 concludes with a *pp* dynamic for the Double Bass.

113

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ord.

p

mp

mp

sim.

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 113, 114, and 115. The Flute (Fl.) part is mostly silent, with rests in all three measures. The Vibraphone (Vib.) part begins in measure 113 with a half note G4, followed by a half note A4 in measure 114, and a half note B4 in measure 115. The Piano (Pno.) part features a complex texture: the right hand plays a rapid sixteenth-note scale starting on G4 in measure 113, while the left hand plays a series of chords and moving lines. The Violin I (Vln. I) part starts with an 'ord.' (ordine) marking in measure 113, playing a rhythmic pattern, then moves to a sustained half note G4 in measure 114 with a dynamic of *p*, and continues with a wavy tremolo in measure 115. The Violin II (Vln. II) part also starts with 'ord.' in measure 113, then plays a sustained half note G4 in measure 114 with a dynamic of *mp*, and continues with a sustained half note G4 in measure 115. The Viola (Vla.) part begins in measure 113 with a half note G3, then moves to a half note G4 in measure 114 with a dynamic of *mp*, and continues with a half note G4 in measure 115. The Violoncello (Vc.) part is silent until measure 115, where it plays a half note G3 with a dynamic of *mf* and a 'sim.' (simile) marking. The Double Bass (D.B.) part is silent throughout all three measures.

(♩ = 90) *accelerando* -----

120

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

motor off

mf

f

p

mp

mp

p

p

(♩ = 120)

(♩ = 80)

rallentando

123

Fl.

Vib.

mf

mp

motor on

Pno.

mp

Leg.

Vln. I

p

mp

Vln. II

mp

Vla.

mp

Vc.

mp

f

D.B.

mp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 238, features a tempo change from 120 to 80 beats per minute and a *rallentando* marking. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Flute part begins at measure 123 with a long note. The Vibraphone part starts with a *mf* dynamic and includes a 'motor on' instruction. The Piano part features a complex, dense texture with many chords and a *mp* dynamic. The Violin I part has a wavy line above it and a *p* dynamic. The Violin II part has a *mp* dynamic. The Viola part has a *mp* dynamic. The Violoncello part has a *mp* dynamic and a *f* dynamic. The Double Bass part has a *mp* dynamic. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

(♩ = 90)

accel. ----- *a tempo*

Fl. *pp* *p* *ppp*

Vib. *mf* *pp* *p* *pp*

Pno. *mp* *mf*

Vln. I *mf* *ppp* *p* *mp*

Vln. II *mf* *ppp* *p* *mp*

Vla. *pp* *p mp*

Vc. *pizz.* *mp* *arco* *p* *mp*

D.B. *pizz.* *mp* *arco* *p* *mp*

Lea.

137 *crescendo e accelerando poco a poco (enérgico) -----*

Fl.

Vib. ord. *mp*

Pno. *mp*

crescendo e accelerando poco a poco (enérgico) -----

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

144

Fl.

mf *crescendo poco a poco*

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 144, 145, and 146 in a 4/4 time signature. The Flute part (Fl.) begins at measure 144 with a whole rest, followed by a half note G4 in measure 145 and a half note A4 in measure 146, both under a single slur. The Vibraphone part (Vib.) plays a sustained chord of G4 and A4 in measure 144, then a sustained chord of F4 and G4 in measure 145, and a sustained chord of E4 and F4 in measure 146. The Piano part (Pno.) features a complex texture with multiple voices. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *mf* and the instruction *crescendo poco a poco* are placed below the Flute staff. The Violin I (Vln. I) part has a whole note G4 in measure 144, a whole note A4 in measure 145, and a whole note B4 in measure 146, all under a slur. The Violin II (Vln. II) part has a half note G4 in measure 144, a half note A4 in measure 145, and a half note B4 in measure 146, all under a slur. The Viola (Vla.) part has a half note G4 in measure 144, a half note A4 in measure 145, and a half note B4 in measure 146, all under a slur. The Violoncello (Vc.) part has a half note G2 in measure 144, a half note A2 in measure 145, and a half note B2 in measure 146, all under a slur. The Double Bass (D.B.) part has a half note G2 in measure 144, a half note A2 in measure 145, and a half note B2 in measure 146, all under a slur.

146

Fl.

Vib.

motor off

mf

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 146 and 147. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 146 is in 4/4 time, and measure 147 is in 3/4 time. The Flute part has a long note in measure 146 and a half note in measure 147. The Vibraphone part has a long note in measure 146 and a half note in measure 147, with the instruction 'motor off' above it and 'mf' below it. The Piano part features complex chordal textures in measure 146 and a more melodic line in measure 147. The Violin I part has a long note in measure 146 and a half note in measure 147. The Violin II part has a half note in measure 146 and a half note in measure 147. The Viola part has a half note in measure 146 and a half note in measure 147. The Violoncello part has a half note in measure 146 and a half note in measure 147. The Double Bass part has a long note in measure 146 and a half note in measure 147.

148

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 148 to 151. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 148 features a Flute melody with a long note, a Vibraphone accompaniment, and a complex piano accompaniment with many chords. Measures 149 and 150 show the Flute and Violin I playing sustained notes, while the Piano accompaniment continues. Measure 151 concludes the section with sustained notes from the Flute, Violin I, and Double Bass.

This musical score page contains measures 150, 151, and 152. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measure 150 has a whole note G4. Measure 151 has a whole note G4. Measure 152 has a whole rest.
- Vib. (Vibraphone):** Measure 150 has a dotted half note G4. Measure 151 has a dotted half note G4. Measure 152 has a whole note G4.
- Pno. (Piano):** Measure 150 features a complex chordal texture with many notes. Measure 151 has a melodic line in the bass clef with a slur. Measure 152 has a melodic line in the bass clef with a slur.
- Vln. I (Violin I):** Measure 150 has a whole note G4. Measure 151 has a whole note G4. Measure 152 has a whole rest.
- Vln. II (Violin II):** Measure 150 has a whole rest. Measure 151 has a dotted half note G4. Measure 152 has a whole note G4.
- Vla. (Viola):** Measure 150 has a whole note G4. Measure 151 has a whole note G4. Measure 152 has a whole note G4.
- Vc. (Violoncello):** Measure 150 has a whole note G4. Measure 151 has a whole note G4. Measure 152 has a whole note G4.
- D.B. (Double Bass):** Measure 150 has a whole note G4. Measure 151 has a whole note G4. Measure 152 has a whole note G4.

This musical score page contains measures 153, 154, and 155. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 153-155, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Vib. (Vibraphone):** Measures 153-155, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Pno. (Piano):** Measures 153-155, featuring a complex accompaniment with chords and arpeggios. A *8va* marking is present above the right-hand part in measure 154.
- Vln. I (Violin I):** Measures 153-155, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Vln. II (Violin II):** Measures 153-155, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Vla. (Viola):** Measures 153-155, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Vc. (Violoncello):** Measures 153-155, featuring a melodic line with slurs and accents.
- D.B. (Double Bass):** Measures 153-155, featuring a melodic line with slurs and accents.

156

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff

Glissando

8va

7

Detailed description: This page of a musical score covers measures 156 to 159. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 156 begins with a piano introduction in the left hand of the piano part, marked with a '7' and a fermata. The flute and vibraphone enter with sustained notes. The violin I part is marked *ff* and features a series of eighth notes. The violin II part has a *Glissando* effect. The viola and cello parts have sustained notes, with the cello part including a '7' marking. The double bass part has a sustained note. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page contains measures 158 through 161. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 158-161. Measure 158 has a whole note. Measure 159 has a whole rest. Measure 160 has a half note. Measure 161 has a half note.
- Vib. (Vibraphone):** Measures 158-161. Measure 158 has a half note. Measure 159 has a half note. Measure 160 has a half note. Measure 161 has a half note.
- Pno. (Piano):** Measures 158-161. Measure 158 has a complex chordal texture. Measure 159 has a complex chordal texture. Measure 160 has a complex chordal texture. Measure 161 has a complex chordal texture.
- Vln. I (Violin I):** Measures 158-161. Measure 158 has a half note. Measure 159 has a half note. Measure 160 has a half note. Measure 161 has a half note.
- Vln. II (Violin II):** Measures 158-161. Measure 158 has a half note. Measure 159 has a half note. Measure 160 has a half note. Measure 161 has a half note.
- Vla. (Viola):** Measures 158-161. Measure 158 has a whole rest. Measure 159 has a half note. Measure 160 has a half note. Measure 161 has a half note.
- Vc. (Violoncello):** Measures 158-161. Measure 158 has a half note. Measure 159 has a half note. Measure 160 has a half note. Measure 161 has a half note.
- D.B. (Double Bass):** Measures 158-161. Measure 158 has a half note. Measure 159 has a half note. Measure 160 has a half note. Measure 161 has a half note.

160

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Glissando

zza

v

Detailed description: This page of a musical score covers measures 160, 161, and 162. The instruments are Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 160 begins with a treble clef and a key signature of two flats. The Flute part has a half note G4. The Vibraphone part has a dotted half note G3. The Piano part features a complex texture with multiple voices, including a melodic line in the right hand and a dense chordal accompaniment in the left hand. The Violin I part has a half note G4. The Violin II part has a half note G3 with a wavy line underneath labeled 'Glissando'. The Viola part has a half note G3. The Violoncello part has a half note G2. The Double Bass part has a half note G1. Measure 161 continues the melodic lines for Flute, Violin I, and Viola, and the chordal accompaniment for Piano and Double Bass. Measure 162 concludes the section with a final chord for Piano and Double Bass. Performance markings include 'zza' above the piano part and 'v' above the Violin I part.

This musical score page contains measures 162 through 165. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measure 162 starts with a half note G4. Measure 163 has a whole rest. Measure 164 has a half note G4. Measure 165 has a half note G4.
- Vib. (Vibraphone):** Measure 162 has a half note G4. Measure 163 has a half note G4. Measure 164 has a half note G4. Measure 165 has a half note G4.
- Pno. (Piano):** Measures 162-165 feature a complex, dense texture with many chords and arpeggiated figures. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the first staff of the piano part.
- Vln. I (Violin I):** Measure 162 has a half note G4. Measure 163 has a half note G4. Measure 164 has a half note G4. Measure 165 has a half note G4.
- Vln. II (Violin II):** Measure 162 has a half note G4. Measure 163 has a half note G4. Measure 164 has a half note G4. Measure 165 has a half note G4.
- Vla. (Viola):** Measure 162 has a whole rest. Measure 163 has a half note G4. Measure 164 has a half note G4. Measure 165 has a half note G4.
- Vc. (Violoncello):** Measure 162 has a half note G4. Measure 163 has a half note G4. Measure 164 has a half note G4. Measure 165 has a half note G4.
- D.B. (Double Bass):** Measure 162 has a half note G4. Measure 163 has a half note G4. Measure 164 has a half note G4. Measure 165 has a half note G4.

(♩ = 74)

164

Fl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

fff *mf*

fff *mf*

fff

fff *pp*

fff

fff

fff

Detailed description: This page of a musical score covers measures 164 to 170. The tempo is marked as quarter note = 74. The score includes parts for Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Flute part begins with a fermata over a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note G4. The Vibraphone part consists of a series of half notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The Piano part features a complex texture with dense chords and arpeggiated figures in both hands. The Violin I part has a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note G2. The Violin II part has a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note G2. The Viola part has a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note G2. The Violoncello part has a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note G2. The Double Bass part has a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note G2. Dynamics include *fff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). A *pp* (pianissimo) dynamic is also present in the Viola part.

rallentando ----- (♩ = 67)

Fl. 168 *pp* *mp* *pp*

Vib. 168 *ppp* *p*

Pno. 168

Vln. I 168 *mp* *mf* *pp* *mp* sul tasto

Vln. II 168 *mp* *pp* *mp* *pp* sul tasto

Vla. 168 *p* *mf* *espress.* sul tasto

Vc. 168 *pp* *pp* sul tasto

D.B. 168 *pp* *mp* pizz.

tocar notas aleatoriamente
manter regularidade ritmica

Apud et All Hits

Vol.1

256

Ricardo Alves

Salvador, 2017

♩.=64

Piccolo

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Trumpet in C

Timpani

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

mf

ped.

5

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

C Tpt.

5

Timp.

5

Pno.

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

9

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

C Tpt.

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This musical score page contains measures 9 through 12. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. Measures 9 and 10 show woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet) and Trumpets (C Trumpet) with rests. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has sparse chords and notes. Measures 11 and 12 show the Viola and Violoncello parts with melodic lines, while the Violins (I and II) remain silent.

13

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

C Tpt.

13

Timp.

13

Pno.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 13 through 16. The Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, and Trumpet parts are mostly silent, indicated by rests. The Timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Violin I and II parts play a melodic line starting in measure 14. The Viola part plays a rhythmic eighth-note pattern. The Violoncello part plays a melodic line with a sharp sign.

Musical score for measures 17-20. The score includes parts for Picc., Fl., Ob., B♭ Cl., C Tpt., Timp., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamic marking *mf* is present in the B♭ Cl. part. The woodwinds (Picc., Fl., Ob., C Tpt.) are mostly silent, indicated by rests. The B♭ Cl. part begins in measure 19 with a melodic line starting on a whole note G4, moving to A4, B4, and C5. The Timp. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign. The Pno. part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play sustained notes with some movement in the lower strings.

♩ = 100

27 Picc. *p* *mf*

Fl. *p* *mf*

Ob. *p*

B♭ Cl. *mf*

C Tpt. *pp* *mf*

27 Timp.

27 Pno. *mf* *8va*

27 Vln. I *pizz.* *p*

Vln. II *pizz.* *p*

Vla. *mp*

Vc. *pizz.* *p*

34

Picc. *p* *pp*

Fl. *p* *pp* *f*

Ob. *p* *pp*

B♭ Cl. *p* *pp* *f*

C Tpt. *mf* *f* *p*

Timp. *f*

Pno. *p*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 34 to 37. The instruments are Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, Trumpet, Timpani, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations. The Piccolo, Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts begin with a triplet of eighth notes in measure 34, marked *p*, which then softens to *pp*. The Flute part has a *f* dynamic in measure 37. The Trumpet part starts with a *mf* dynamic, reaches *f* in measure 35, and ends with *p* in measure 37. The Timpani part has a *f* dynamic in measure 34. The Piano part has a *p* dynamic in measure 37. The Violin I part has a *mf* dynamic in measure 34. The Violin II, Viola, and Violoncello parts have a *mf* dynamic in measure 34. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

♩ = 100

39

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

C Tpt.

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

44

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl.

C Tpt. *mf*

44

Timp.

44

Pno.

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 44 to 48. The Piccolo (Picc.) part begins in measure 44 with a melodic line marked *mf*. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bass Clarinet (B♭ Cl.) parts also feature melodic lines, with the Flute and Oboe marked *mf*. The Trumpet (C Tpt.) part has a melodic line marked *mf*. The Timpani (Timp.) part is silent throughout. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts are mostly silent, with the Vc. part having a single note in measure 44.

49 Picc. *mp*

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *mp* *p*

C Tpt. *mp* *mf*

49 Timp.

49 Pno. *ff*

49 Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

53

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob.

B♭ Cl. *p*

C Tpt.

53

Timp.

53

Pno.

53

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 53 and 54. The music is in 4/4 time and features a variety of instruments. The Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, and Trumpet parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part has a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. The Violin I and Violin II parts are marked with a forte (*f*) dynamic, while the Viola and Violoncello parts are marked with mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

55

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. *ff*

C Tpt. *ff*

55

Timp. *ff*

55

Pno. *fff*

55

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

55

ff

rit.

rit.

59 Picc. *p* *rit.*

59 Fl. *p*

59 Ob. *p*

59 B♭ Cl. *p*

59 C Tpt. *mf*

59 Timp. *fff*

59 Pno.

59 Vln. I *p*

59 Vln. II *mp*

59 Vla. *p*

59 Vc. *mf*

62 Picc. Fl. Ob. B♭ Cl. C Tpt. Timp. Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

62 *p* *pp* *p* *p* *pp* *mf* *pp* *pp*

3

*

19

Detailed description: This page of a musical score covers measures 62 to 65. The instruments are Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, Cornet, Timpani, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score features various dynamics including *p*, *pp*, *mf*, and *pp*. There are slurs, accents, and a triplet in the Bass Clarinet part. A piano part is mostly silent with rests. A violin I part has a dynamic change from *pp* to *mp* and a fermata. A violin II part has a dynamic change to *pp*. A viola part has a dynamic change to *pp*. A cello part has a dynamic change to *pp*. The page number 19 is centered at the bottom.

66

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

C Tpt.

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 66 and 67. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet) and string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) are mostly silent, indicated by rests. The Trumpet part (C Tpt.) plays a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and ending with a quarter rest. The Timpani part (Timp.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part (Pno.) is silent. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed at the end of the Trumpet part. The measure number 66 is written above the first staff, and 67 is written above the Timpani staff.

Gigito's Rendezvous

Ricardo Alves
Salvador, 2017

NOTAS DE PERFORMANCE (todos os instrumentos):

- a) Todas as appoggiaturas deverão ser tocadas antes da nota alvo;
- b) Instruções para os trinadoos:

1 - Encontrar a nota natural subsequente: (Exemplo: D# - E; Ab - B);

2 - Se o símbolo do trinadoo possuir um acidente, alterar a segunda nota de acordo;

(♩ = 54)

mp espress.



A (♩ = 75)

Phaser on

p marcato

pizz.

p

D
(let whistle)

40 Fl. *f*

Bj. *ff* *f*

Vc. *ff*

41

42

43

44

45

46



E

47 Fl. *mf* *pp* *mf*

Bj. *mf* *mf*

Vc. *pp* *mf* *pizz.* *mf*

48

49

50

51

52

53

91

Fl.

mp

sim.

dim.

mp

Bjo.

mp

f

mp

U.

f

mp

rall.

l.v. XV

G

a tempo

101

pp

ff

pp

ff

pp

ff

mp

f

f

p

U.

Bjo.

Fl.

K

Fl. *mp* *mf* *dim.*

Bjo. *mf* *ord.* *mf* *dim.*

Vc. *mf* *dim.*



141

Fl. *p* *ppp*

Bjo. *pp* *ppp*

Vc. *p* *ppp*

Rápido e furioso

aprox. 40"

145

Fl.

Bjo.

Uk.

pp

ff

impetuoso

Iniciar o módulo da letra de ensaio L mais ou menos neste ponto improvisando (utilizar C Blues scale) e mantendo sua estrutura (aprox. ♩=83 - rubato)

overpressure bowing sujo e distorcido sem alturas definidas ruído

Phaser on
Delay on

Improvisar: utilizar os materiais musicais acima como referência



L (♩ = 83)

Fl.

Bjo.

Uk.

mp

mf

f

(phaser + delay)

(overpress.)

Sul pont.

153

Fl.

Bj.

U.

pp *mp* *p* *pp* *mp* *p* *pp*

Fl.

Bj.

U.

mp *mf* *f*

Phaser off

parar de tocar

(Repetições Delay)

ord

8va

M

(♩=166) = (♩=83)

N

Fl. *mf* *dim.* *p* *pppp*

Bjo. *(8va)* *mf* *dim.* *p* *mf*

K. *pizz.* *mf* *dim.* *p* *mf*



O

Fl. *mf* *dim.* *p* *pppp*

Bjo. *Phaser on* *mf* *dim.* *p* *pppp*

K. *mf* *dim.* *p* *pppp*

198

Fl. *pppp*

Bjo. *sim. p*

U. *ord. f*

Sul pont.

pppp

Fl. *P* *aprox. 40"* *(♩ = 70)* *Q*

Bjo. *pp* *pp* *(♩ = 75)* *pp*

U. *Sul tasto* *pp < mp* *ord.* *mp* *espress.*

Repetições Delay c.a 10"

Improviso estilo Country intensa movimentação rítmica e melódica - sem pausas: c.a 30" *(tempo livre)*

222

Fl. *p*

Bjo. *ppp*

Cb. *mp*



227

Fl. *mp* *mf* *mf* *mp* *p*

Bjo. *mp* *mf* *mf* *mp* *pizz.*

Cb. *mp* *mf* *mf* *mp* *p*

ord. *mf* *pp*

Phaser on

pizz.

mp

p

S

(♩ = 80)

232

Fl.

Bjo.

Cb.

mf

mf

mp

Phaser off

(8va)



(♩ = 75)

237

Fl.

Bjo.

Cb.

ff

p

cantabile

ff

p

p espress.

Delay on

arco

(Repetições Delay)

T

243 *rall.* $(\text{♩} = 100)$

U

ff *ff* *ff*

pppp *mp* *p* *pppp*

Delay off *Voz* *Voz* *Voz*

1.v. 8va 1/2

A - le-lui_a! *A - le-lui_a!* *A - le-lui_a!*

Fl. *Bjo.* *Ve.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho propôs a manipulação (relação, confrontação, sobreposição, etc) de esquemas musicais como uma relevante potencialidade na construção de processos composicionais alinhados ao multifacetado contexto cultural sinalizado pela música do século XXI. Nesse contexto, foi defendido que os esquemas podem proporcionar novos entendimentos ao serem dissociados de seus ambientes originais, atuando em um processo dinâmico artificialmente construído que se direciona à estruturação subjetiva de novos significados musicais. Ou seja, **novas** experiências musicais revelar-se-iam na ressignificação de **antigos** esquemas.

A pesquisa, assim, sugeriu que a confrontação intencional entre diferentes formulações esquemáticas poderia transpassar suas eventuais fronteiras (e barreiras) conceituais, quando aplicados a um fazer musical sob a perspectiva narratológica, já que, por sua vez, relacionar-se-iam a conceitos mais abrangentes envolvidos no ato de dar sentido à música e de compartilhar tais experiências, assumindo que narrativa é apenas um dentre vários outros caminhos que buscam este objetivo. O trabalho, entretanto, defende que a música **não é** uma narrativa em si, mas pode ser ouvida **como** uma narrativa.

Nesse direcionamento assumimos que a música é potencialmente narratizável, pois decorreria de uma necessidade humana em dar sentido (relacionar e categorizar) suas experiências que, extramusicalmente, são instrumentalizadas nas inter-relações entre vários esquemas cognitivo-metafóricos (incorporados) utilizados para o entendimento e compartilhamento de conceitos complexos como, por exemplo, o tempo e o espaço. Esse processo de formação de metáforas pode ser considerado como o substrato essencial para uma estruturação musical narrativizável: música é inteiramente composta de metáforas, assim como é, em grande parte os elementos que compõem a vida cotidiana.

Nessa acepção, entendemos o processo de narrativização como o esforço/interesse/necessidade de o ouvinte dar sentido aos sons de uma obra, processo aqui fundamentado na fricção entre esquemas cognitivo-metafóricos subjetivos (formados na interação entre os diferentes circuitos de memória) e culturalmente construídos como uma ferramenta de interpretação, contextualização e compartilhamento dos significados extraídos das experiências intra musicais subjetivas.

Diante de todo o exposto, concluímos que diálogo entre diferentes esquemas metafóricos pode oferecer diversas oportunidades composicionais para a criação de novos significados musicais. Tal assunção foi defendida e explorada ao longo da pesquisa, gerando

obras musicais que testaram práticas composicionais que entendemos responder à nossa realidade histórica pós-moderna. Entendemos que isso foi possível, devido ao fato de vislumbramos o multifacetado contexto da música do século XXI como um potencial criativo e não como um obstáculo no processo de construção conceitual. Dessa forma, a interconexão entre a intencionalidade do **ouvir como narrativa** versus **significação cognitivo-metafórica** apresenta-se como uma viável alternativa para a construção de uma verdadeira narrativa musical – específica à música –, ainda dependente de associações com as teorias literárias.

Entendemos que o processo de narrativização de esquemas musicais – aqui aproximado dos pressupostos da estruturação cognitiva –, ao ser explorado composicionalmente, pode se revelar como um ponto de equilíbrio entre as perspectivas das teorias da narrativa e da cognição musicais, reduzindo simultaneamente o subjetivismo das primeiras e o objetivismo cientificista das últimas.

Dentre várias perguntas não respondidas que podem ser levantadas nesta tese, uma delas certamente se sobressai: as ideias nucleares “de vida” aqui defendidas como denunciadoras de uma dimensão narrativa própria à música – contenção, trajetória, agenciamento, oposição, forças musicais, etc – podem ser **de fato** ouvidas (sentidas) pelos ouvintes em suas experiências musicais, de modo a sustentar uma teoria geral da narrativa (cognitivo) musical que não seja dependente das narrativas literárias?

Como onde há fumaça, há fogo, demonstramos ao longo deste trabalho que vários teóricos da área da cognição vêm sinalizando fortes indícios que podem validar nossa perspectiva composicional, mas que, todavia, ainda demandam um maior número de experimentos empíricos, sobretudo aqueles que valorizam a diversidade de manifestações musicais da atualidade. Entendemos que trilhar por esse caminho preencherá várias lacunas que julgamos ainda existir nesta pesquisa, mas que, de forma alguma, desabilitam sua relevância e importância, até mesmo porque a música, enquanto manifestação artística, prescinde de legitimação científica para produzir sentido e significado.

Acreditamos, entretanto, que existem alguns méritos nesta tese dignos de menção como, por exemplo, propor formas de conceitualizar processos e estratégias composicionais distintos à manipulação intelectualizada de esquemas metafóricos (notas, intervalos, séries, conjuntos, etc), além de aplicá-los em ambientes não tonais. Esforços nesse sentido certamente podem ampliar a perspectiva de vários conceitos e fenômenos discutidos atualmente pelas teorias da cognição, mas que, em grande parte, ainda se utilizam de exemplos extraídos da prática tonal.

EPÍLOGO (ou Prólogo?)

Espero que, após a leitura deste trabalho, o atento leitor tenha percebido que, em nenhum momento, foi sugerido que algo novo foi criado. Muito pelo contrário, defendemos a todo momento que o novo atualmente reside nas ressignificações dos antigos, sendo essa uma necessária tarefa para entendermos as implicações decorrentes da coexistência forçada entre as diversas manifestações artísticas da atualidade.

Ao longo da tese, foi constantemente regada a semente da ideia de que as variadas correntes da literatura analisadas falam muitas vezes sobre as mesmas ideias, porém utilizando idiomas diferentes. Entretanto, as fusões que aqui foram construídas buscam incutir a importância de **relacionar**, sobretudo no contexto atual em que as fronteiras estilísticas são tão pouco perceptíveis.

Acredito que a escolha dos inesgotáveis caminhos que separam (ou não) um som de outro se apresenta como a tarefa mais difícil (e mais gratificante) que um dia **já foi, é, ou será** enfrentada (mais uma vez) pelo compositor. Mas, são essas infinitas escolhas que tornam o compor tão fascinante; creio que é sobre essa ideia central que a discussão sobre o novo deveria gravitar, pois, no fundo, estamos contando as mesmas histórias mas escolhendo as **nossas** palavras. Ou seja, “meus” discursos são **novos** principalmente porque são **únicos**, na medida em que minhas escolhas certamente não serão as suas escolhas. E é essa a beleza e graça disso tudo!!

No final das contas, o que os compositores fazem é, dentre tantas possibilidades, escolher as suas palavras e suas formas de contar, não importando se elas se referem às mesmas histórias.

E finalmente, conforme prometido no prólogo (ou epílogo?), que ...

(Inciso) 6. *Não se revoguem indisposições em contrário*

Salvador, 11 de Novembro de 2019

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. W. “On the Problem of Musical Analysis”. *Music Analysis I*, 1982, p. 169–87.
- _____. *Aesthetic Theory*. New York: Continuum, 1997.
- AGAWU, Kofi. “Analyzing Music under the New Musicological Regime”. *The Journal of Musicology*, Vol. 15 (3), 1997, p. 297–307.
- AGRES, Kat; WIGGINGS, Geraint. “Schematic processing as a framework for learning and creativity in CBR and CC”. *Proceedings of the ICCBR Workshops*. Frankfurt, Germany, 2015.
- ALMÉN, Byron. “Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis”. *Journal of Music Theory*, Vol. 47 (I), 2003.
- _____. *A Theory of Musical Narrative*. Indiana University Press, 2008.
- ALMÉN, Byron (Ed.); PEARSALL, Edward (Ed.). *Approaches to Meaning in Music*. Indiana University Press, 2006.
- ALVES, Ricardo Augusto M. *Reflexões sobre aspectos motivacionais e potencialidades idiomáticas decorrentes da utilização de instrumentos eletrônicos em Interferências II e II*. Dissertação de Mestrado não publicada. Programa de Pós-graduação da UFBA, 2014.
- AMARO, Vinícius. *Candomblé, ritmo e criação: um olhar para o compor pautado em um estudo cultural*. Tese de doutorado não publicada. Programa de Pós-graduação da UFBA, 2019.
- ANTOVIC, Mihailo. “From expectation to concepts: Towards multilevel grounding in musical semantics”. *Cognitive Semiotics*, Vol. 9 (2), 2016, p. 105–138.
- _____. “Schemas, grounds, meaning: On the emergence of music concepts through Conceptual Blending”. *Musicae Scientiae*, Vol.22 (1), 2018, p. 57–71.
- BAILEYSHEA, Matt. Review of Michael L. Klein and Nicholas Reyland, Eds., *Music and Narrative since 1900* (Indiana University Press, 2013) and Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music* (Clarendon Press, 2009). In *MTO - Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 19 (3), 2013.
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2ª ed. University of Toronto Press, 1997.

BARONI, Mario. "GTTM and post-tonal theory". *Musicae Scientiae discussion Forum* 5, 2010, p. 69-93.

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. trad. Stephen Heath. Hill and Wang, 1997.

BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. Tese de doutorado não publicada. Programa de Pós Graduação em Música da UFBA, 2013a.

_____. "Dinâmicas da experiência: abordagens para a relação música-movimento". *Anais do IX Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, 2013b.

BESOLD, Tarek, R.; HEDBLUM, Maria, M.; KUTZ, Oliver. "A narrative in three acts: Using combinations of image schemas to model events". *Biological Inspired Cognitive Architectures*, No. 19, 2017, p. 10–20.

BLAKESLEE, S; RAMACHANDRAN, V. *Phantoms in the Brain*. New York: Morrow, 1988.

BRAUN, Hans-Joachim. *Music and Technology in the Twentieth century*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press Edition, 2002.

BREWSTER, David M. *Introduction to guitar tone & effects: a manual for getting the sound from Electric Guitar, Amplifiers, Effects Pedals & Processors*. New York, Hal Leonard, 2003.

BROWER, Candace (2000). "A Cognitive Theory of Musical Meaning". *Journal of Music Theory*, Vol. 44 (2), 2000, p. 323–379.

_____. "Paradoxes of Pitch Space". *Music Analysis*, Vol.27 (i), 2008, p. 51–106.

BRUNER, Jerome. "Life as narrative". *Social Research*, Vol.71 (3), 2004, p. 691–710.

BRUNI, LE; BACEVICIUTE, S. "On the embedded cognition of non-verbal narratives". *Mitteverbaalsete narratiivide kognitsioonist*. *Sign Systems Studies*. 42, 2/3, 2014, pp. 359–375.

CADOZ, Claude; Wanderley, Marcelo M. "Gesture – Music: Trends in Gestural Control of Music". *Ircam - Centre Pompidou*, 2000, p. 71–94.

CASTRO, Ângelo. *O pensamento composicional de Fernando Cerqueira: memórias e paradigmas*. Salvador: Fundação Gregório de Matos. EDUFBA, 2007.

CERQUEIRA, Fernando. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007.

COULSON, Seanna; OAKLEY, Todd. (2005). “Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics”. *Journal of Pragmatics*, Vol. 37 (10), 2005, p. 1510–1536.

DANTAS, Weskley; PITOMBEIRA, Liduíno. “Definição de Sintaxe Composicional a Partir do Estabelecimento de Hierarquias Entre Sonoridades Tricordais.” *Revista Música Hodie*, Goiânia, Vol.12 (2), 2012, p. 109–119.

DELALANDE, François. “Les Unités Sémiotiques Temporelles: Problematique et essai de définition”. *Les Unités Sémiotiques Temporelles*, ed. Jacques Mandelbrojt, Marseille: MIM. 1996, p. 17–25.

DIGNART, Maria C. *O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2007.

ECHARD, William. “An analysis of Neil Young’s ‘Powderfinger’ based on Mark Johnson’s image schemata”. *Popular Music*, Vol. 18 (1), 1999, p. 133–144.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. “Compression and global insight”. *Cognitive Linguistics*, Vol. 11, No. 3-4, 2000, p. 283–304.

_____. *The Way We Think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities*. Basic Books. Edição do Kindle, 2002.

_____. “Rethinking Metaphor”. *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: Cambridge. University Press, 2008, p. 53–66.

FLUDERNIK, Monica. “Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative”. *PMLA*, Vol.125 (4), Special Topic: Literary Criticism for the Twenty-First century, 2010, p. 924–930.

GODØY, Rolf I.; LEMAN, Marc. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York/London: Routledge, 2010.

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. REÍSA 3, Salvador, Bahia, 2002.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. *Music and Gesture*. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006.

HAMPTON, J.A. “Abstraction and context in concept representation”. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 358, 2003, p. 1251–1259.

HAUER, Christian. “Une approche cognitive de la narrativité musicale”. *Cahiers de Narratologie* [Online], 2015, Disponível em <http://narratologie.revues.org/7194>. Acesso em 26/06/2019.

HATTEN, Robert S. “On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven”. *Indiana Theory Review*, No. 12, 1991, p.75–98.

_____. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Indiana University Press, 1994.

_____. “Musical Gesture”. 2001, Disponível em <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>. Acesso em 14/06/2019.

_____. “Musical Agency as Implied by Gesture and Emotion: Its Consequences for Listeners Experiencing of Musical Emotion”. *Semiotics 2009: Proceedings of the Annual Meeting of Semiotic Society of America*, editado por Karen Haworth and Leonard Sbrocchi: Legas Publishing, 2010.

_____. “Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model”. *MTO Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 18 (3), 2012.

HEDBLÖM, Maria. “Image schemas in conceptual blending as a method for formal concept invention”. 2016, Disponível em http://agi-conf.org/hlai2016/wp-content/uploads/2016/02/research_proposal_Hedblom.pdf. Acesso em 04/06/2019.

HEDBLÖM, Maria; KUTZ, Oliver; NEUHAUS, Fabian. “Image schemas in computational conceptual blending”. *Cognitive Systems Research*, No. 39, 2016, p. 42–57.

HERMAN, David. “Narratology as a cognitive science”. *Image & Narrative*, 2000, Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm>. Acesso em 03/06/2019.

HUBEL, D. H. *Eye, Brain and Vision*. New York: Henry Holt & Company, 1995.

HUMMELS, C.; SMETS, G.; OVERBEEKE, K. “An Intuitive Two-Handed Gestural interface for Computer Supported Product Design”. I. Wachsmuth and M. Fröhlich (eds): *Gesture and Sign Language in Human-Computer Interaction*, 1998, p. 198.

HUNG, Kineta. “Narrative Music in Congruent and Incongruent Advertising”. *Journal of Advertising*, Vol 29(1), 2000, p. 25–33.

IAZZETA, Fernando. “Meaning in Music Gesture”. International Association for Semiotic Studies, VI International Congress Guadalajara, México, 1997, p. 13-18, , Disponível em <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/gesture.ht>. Acesso em 26/07/2019.

JANATA, Petr. “When music tells a story”. *Nature Neuroscience*, Vol. 7 (3), 2004, p. 203–204.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press, 1990.

JOHNSON, Mark L.; LARSON, Steve. “Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion”. *Metaphor and Symbol*, Vol. 18 (2), 2003, p. 63–84.

KOESTLER, Arthur. *The act of creation*. Macmillan, 1964.

KLEIN, Michael. "Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative". *Music Theory Spectrum*, 26(1), 2004, p. 23–56.

_____. "Music and narrative since 1900: The Hermeneutic Challenge of Contemporary Analysis". *Art Music Review*, No. 27, Universidade Federal da Bahia, 2014.

KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas. *Music and Narrative since 1900*. Indiana University Press, 2012.

KRAMER, Jonathan D. "Postmodern Concepts of Musical Time". *Indiana Theory Review*, Vol.17 (2), 1996, p. 21–62.

_____. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books, 1998.

KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice 1800-1900*. University of California Press, 1990.

_____. "The Musicology of the Future". *Repercussions*, Vol I, No.1, 1992.

_____. "Musical Narratology: A Theoretical Outline". In *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press, 1995.

_____. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. University of California Press, 2002.

_____. *Interpreting music*. University of California Press, 2011.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LARSON, Steve. "Musical Forces and Melodic Expectations: Comparing Computer Models and Experimental Results". *Music Perception*, Vol. 21, No. 4, 2004, p. 457–499.

_____. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music (Musical Meaning and Interpretation)*. Indiana University Press, 2012.

LEMAN, Marc. "Musical gestures and Embodied Cognition". In *Actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM 2012)*, Mons, Belgique, 2002, p. 05–07.

_____. *Embodied Music. Cognition and Mediation Technology*. MIT Press, 2008.

LERDAHL, Fred. "Cognitive Constraints on Compositional Systems". *Contemporary Music Review*, 1992, Vol. 6, Part 2, Columbia University, New York City, 1988, p. 97–121.

LIDOV, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. London/New York: Oxford University Press, 2007.

LIMA, Paulo C. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA / COPENE, 1999.

_____. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014.

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester University Press, 1984.

MACKAY, Andy. *Electronic Music: the instruments, the music & the musicians*. Minnesota: Harrow House Editions Limited, 1981.

MAUS, Fred, Everett. "Agency in Instrumental Music and Song". *College Music Symposium*, 29, 1989, p. 31–43.

_____. *Humanism and Musical experience* (Ph. D. dissertation, Princeton, 1990, Disponível em <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3432/MausMusicAsNarrativeV12.pdf?sequence=1>). Acesso em 10/05/2015.

MANDLER Jean M.; CÁNOVAS, Cristóbal P. "On defining image schemas". *Language and Cognition*, No. 6, 2014, p. 510–532.

MANNIS, José Augusto. "Processos Cognitivos de Percepção, Análise e Síntese Atuando no Processo Cognitivo: *Mimesis de Mimesis*". Encontro Nacional de Composição de Londrina, 2014.

MARGULIS, Elizabeth H. "When program notes don't help: Music descriptions and enjoyment". *Psychology of Music*, Vol. 38 (3), 2010, p. 285–302.

McCLARY, Susan. "The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories." *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. Mieke Bal, Vol. IV. London: Routledge. 2004, p. 269–286.

MEELBERG, Vincent. *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*. Leiden University Press, 2006.

MÉTOIS, E. "Musical Sound Information – Musical Gesture and Embedding Synthesis." PhD thesis, MIT, 1996, apud Cadoz, Claude; Wanderley, M. Marcelo (2000). "Gesture – Music: *Trends in Gestural Control of Music*". *Ircam – Centre Pompidou*, 1996, p. 71–94.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press, 1961.

_____. *apud* MARGULIS, 2010, p. 286. *Explaining music: Essays and explorations*. Berkeley: University of California Press, 1973.

MIDDLETON, Robert. *Studying popular music*. 6 ed. Open University Press, 2002.

MIKKONEN, Kai. “Presenting Minds in Graphic Narratives in Partial Answers”. *Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 6, No. 2, 2008, p. 301–321.

MILLARD, André. *The electric guitar: a history of an American icon*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2004.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton University Press. New Jersey, 2000.

MORAES, Pedro Miguel de; PITOMBEIRA, Liduíno. “Composição do *Ponteio N° 5* de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistemática do *Ponteio N° 15* de Camargo Guarnieri.” *Revista Música Hodie*, Goiânia, Vol. 13 (2), 2013, p. 8–33.

NATTIEZ, Jean Jacques. “Can one speak of Narrativity in Music?”. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115, No. 2, p. 240–257., traduzido por Katharine Ellis, 1990a.

_____. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press, 3 ed., 1990b.

NICHOLLS, David. “Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music”. *Music and Letters*, Vol. 88 (2), 2007, pp. 297–315.

NOGUEIRA, Marcos. “O ato da escuta e as metáforas de evento musical”. Comunicação. Anais da ANPPOM, 2005.

_____. “Música na carne: o caminho para a experiência musical incorporada”. *Música em contexto*, No.1, 2014, pp. 92–119.

_____. “Uma teoria cognitiva do efeito estético musical”. *Revista Brasileira de Música*, Vol.28, No.2, 2015a, pp. 399–418.

_____. “O entendimento da forma musical a partir de uma semântica cognitiva”. Anais do XI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SINCAM), 2015b, p. 130–139.

_____. “Dimensões da produção imaginativa musical: movimentos, formas e intenções”. Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). João Pessoa, 2019.

OLIVEIRA, Jamary. "A respeito do compor: questões e desafios". *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, nº 19, 1992, pp. 33–40.

PALMER, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, p.15 *apud* Presenting Minds in Graphic Narratives in Partial Answers: *Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 6, (2), 2004, p. 313.

PASLER, Jann. "Narrative and Narrativity in Music". *Time and Mind: Interdisciplinary Issues*, edited by J. T. Fraser. International University Press, 1989.

POCHAT, Alex. *O falatório concertante de Salvador*. Dissertação de Mestrado não publicada. Programa de Pós-graduação da UFBA, 2012.

PRIETO, Eric. *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*. University of Nebraska Press, 2002.

RICOEUR, Paul. *Time and Narrative vol.* translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. University of Chicago Press, 1984.

RIOS FILHO, Paulo. *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós-graduação da UFBA, 2010.

ROJEK, Chris. *Pop music, pop culture*. Polity Press, 2011.

ROSCH, Eleanor. "Principles of Categorization". Rosch, Eleanor e Lloyd, Barbara B. (eds), *Cognition and categorization*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1978, p. 27–48.

RYAN, Marie-Laure. *Avatars of Story*. University of Minnesota Press, 2006.

_____. "Transmedial Storytelling and Transfictionality". *Poetics Today*, Vol. 34 (3), 2013, p. 361–388.

_____. "My narratology". *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, Vol.3(1). Entrevista com Marie-Laure Ryan. Directory of Open Access Journals (DOAJ), 2014.

SANFORD, Anthony J.; EMMOTT, Catherine. *Mind, Brain and Narrative*. Cambridge: cambridge University Press, 2012.

SASLOW, Janna. "Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music." *Journal of Music Theory*, Vol. 40, No. 2, 1996, p. 217–243.

_____. "Far out: Intentionality and Image Schema in the Reception of Early Works by Ornette Coleman". *Current Musicology*, No. 69, 2000.

SAVAGE, Roger W. H. *Hermeneutics and Music Criticism*. Routledge, 2010.

SHAPIRO, Lawrence A. "Embodied Cognition: Lessons from Linguistic Determinism". *Philosophical Topics*, Vol. 39, No. 1, 2011, p. 121–140.

SPITZER, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. University of Chicago Press, 2004.

_____. "Conceptual blending and musical emotion". *Musicae Scientiae*, Vol. 22 (I), 2018, p. 24–37.

SUTHERLAND, Ian. "Broadening the Scope: The Music and Emotion Nexus". *Emotion Review*. Vol. 4, No. 3, 2012, p. 287–288.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. "Moment-form: New Relations between Durations of Performance and Work and Moment". *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Dumont, 1963.

TAMMI, Pekka (2006). "Against Narrative ('A Boring Story')". In *Partial Answers* 4/2, p. 19–40.

TURNER, Mark. "In Frames, Corpora, and Knowledge". Editado por Rema Rossini Favretti. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 13–32.

WAKSMAN, Steve (2001). *Instruments of desire: the electric guitar and the shaping of musical experience*. Harvard University Press, 2001.

WERTHEIMER, Michael. "Music, thinking, perceived motion: the emergence of Gestalt Theory". *History of Psychology*, Vol. 17, No. 2, 2014, p. 131–133.

WHITE, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry*, Vol. 7 (I), 1980.

_____. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Johns Hopkins University Press, 1987.

WICLE, Peter. *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge University Press, 1990.

ZAGONEL, B. *O Que É Gesto Musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZAMPRONHA, Edson. "Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification", *TRANS 9, Revista Transcultural de Música*, 2005, Disponível em https://www.academia.edu/205550/Gesture_In_Contemporary_Music_On_The_Edge_Between_Sound_Materiality_And_Signification. Acesso em 11/06/2019.

ZBIKOWSKI, Lawrence. "Musical Concepts and Categories". *Music Theory Online* 1/4. Table of contents for Music Theory Online 1/4, 1995.

_____. “Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy”. *Journal of Music Theory*, Vol. 41 (2), 1997, p. 193–225.

_____. “*Des Herzraums Abschied*: Mark Johnson’s Theory of Embodied Knowledge and Music Theory”. *Theory and Practice* 22-23, 1997–1988, p. 01–16.

_____. “Aspects of Meaning Construction in Music: Toward a Grammar of Music”. *Almen Semiotik*, 17, 2007.

_____. “Remembering music”. *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 17 (3), 2012.

ZEKI, S. *A Vision of the Brain*. Blackwell Scientific Publications, 1993.