

Universidade De Aveiro

Citação: Jorge Salgado Correia, "Utopia E Música", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 4 (2005). ISSN 1645-958X. <<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>>

Na procura de um ângulo para este artigo sobre o tema "Utopia, Música" encontrei as seguintes descrições da noção de Utopia: a primeira é de Ernst Bloch, em que ele afirma que o *derradeiro estado utópico* pode ser vivido ou vivenciado e que consiste num estado psicológico peculiar que se pode atingir através de uma apreensão excepcional do mais imediato *Agora*. Na sua concepção este estado mental só pode ser vivenciado fora da habitual percepção do fluir do tempo: "Um lugar de encontro de elevadas mediações ramificadas entre o passado e o futuro no centro do indiscernível Agora."

São momentos cuja presença absoluta e cuja revelação do enigma do ser é caracterizada por não ter mediação da mente, transcendendo o ego, a mente, o tempo e o espaço. Momentos em que se vive intensamente o Aqui e Agora sem fronteiras espacio-temporais!

Uma outra é do filósofo italiano Agamben, que descreve a Utopia como confinadora de um tempo que não é percebido pela nossa consciência, o tempo do nosso eu mais íntimo, que está aquém das categorias e é irreduzível à razão lógica, o tempo do eterno presente...

Também Agostinho da Silva fala do não-tempo do tempo, da tranquila existência sem a cisão sujeito/objecto, da nossa apaziguada fixação num presente sem tempo.

Estas descrições impressionaram-me pela sua semelhança com outras descrições, obtidas num contexto completamente diferente, que recolhi em entrevistas a intérpretes, flautistas de renome internacional, no âmbito de uma investigação empírica para o meu doutoramento. Nessas entrevistas, o objectivo não era recolher opiniões sobre o tema da Utopia, mas sim relatos sobre aqueles momentos especiais de uma *performance* musical em que tivessem sentido uma intensa comunicação com o público, enfim, sobre as suas experiências mais significativas quer como *performers* quer como ouvintes. Vou reproduzir aqui alguns desses relatos:

"Há, nos bons concertos, uma espécie de grito vindo da multidão como nos jogos de futebol ou nos coros das Igrejas... Se acontece haver harmonia entre toda a gente, mesmo se é criada por uma simples flauta, este grito é comum a todos... A flauta é o vector que centra... é um centro unificador!" (P. Gallois)

"Num bom concerto, o que acontece é que de um modo imediato, mal se imagina alguma coisa ela logo se transmite aos outros elementos do *ensemble* directamente e, claro, ao público... nós temos de ser caleidoscópicos... se estamos bem preparados podemos simplesmente *deixar-nos ir* com o ritual do concerto. Quando uma *performance* é realmente boa, a música atravessa-nos... somos um *medium* e já não somos nós a fazê-la..." (Wilbert Hazelzet)

"O fundamental é não querermos interpretar, não querer fazer nada porque quando se quer interpretar o ego atravessa-se no caminho e não há música... Trata-se de fazer sem querer fazer..." (Vicens Prats)

"O grande concerto é aquele em que no fim eu não me lembro de nada do que fiz!... esqueci completamente o que se passou... eu *descolei* ... no sentido em que tive uma branca na minha mente... Fisicamente, isso acontece quando se está bem centrado... Eu posso provocar este estado quando consigo matar o meu ego..." (Patrick Gallois)

E, finalmente, mais esta, de Aurèle Nicolet:

“O que me marcou nos poucos concertos de que tenho memória, referindo-me aos melhores e pensando na orquestra, foi precisamente com Furtwängler, quando *já não estávamos conscientes do que se tocava*. Só ouvíamos o que saía dos instrumentos. A *performance* é qualquer coisa muito particular, às vezes resulta outras vezes não. Há concertos em que se analisa demasiado, em que nos deixamos guiar pela cabeça – eu quero fazer isto, eu quero fazer aquilo... eu não gosto disso! Para mim, a melhor interpretação é aquela em que damos a impressão de não estar a fazer nada, de estar atrás da música, de simplesmente tocar as notas. Mas para chegar a este estado, é preciso ter feito muita pesquisa... Isto só acontece talvez umas duas vezes por ano e são momentos em que não tocamos mas somos tocados. É como no Zen. Sou eu que toco mas não intencionalmente, uma suspensão da vontade. É uma aprendizagem muito, muito longa e estamos sempre condenados ao acaso.” (Aurèle Nicolet)

Aparentemente, analisando estas citações, a Utopia, definida como um estado mental ou psicológico à maneira de Bloch, é vivenciada pelos músicos e pelos ouvintes de música pelo menos nos momentos particularmente intensos das *performances* musicais. Os testemunhos destas entrevistas referem-se também a tácticas psicológicas descritas e prescritas num livro muito pragmático para músicos e que é bastante conhecido no mundo inteiro, intitulado *The Inner Game of Music*, de Barry Green e W. Timothy Gallwey (1986). Estas tácticas psicológicas correspondem a uma espécie de atitude Zen que consiste principalmente em *deixar-se ir* durante a *performance*, depois, evidentemente, de se ter feito uma rigorosa preparação. Isto quer dizer, deixar que uma espécie de *piloto automático* criado nos ensaios tome o controle da acção, suspendendo-se a intencionalidade – *fazer sem querer fazer, suspender a actividade centrada no ego*, ou como diziam os meus entrevistados, “provoco estes momentos quando consigo matar o ego...” e “ passo a ser um medium, sou atravessado pela música e já não faço nada.”

Nos termos de Csikszentmihalyi (1990), psicólogo que estuda estes estados denominando-os estados de “*flow*”, estes momentos caracterizam-se do seguinte modo: “*tipicamente, as pessoas sentem-se fortes, atentas, com um controle sem esforço e inconsciente e no pico das suas capacidades. Tanto o sentido do tempo como os problemas emocionais parecem desaparecer, e é acompanhado por um sentimento hilariante de transcendência.*”. Quando está neste estado de *flow*, o *performer* tem novos *insights*, torna-se espontâneo e genuinamente criativo no momento.

Esta perspectiva pode explicar igualmente as descrições mais misteriosas de experiências de entrar em transe quando se ouve música, relatadas por muitos ouvintes. Estes relatos referem também sentimentos de “se deixar ir”, de “voar”, de “flutuar”, etc¹. Na grande literatura encontramos descrições destes estados provocados pela música, por exemplo, no monumental romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, e num dos Contos (Relatos) de Julio Cortazar “*El Perseguidor*”, escrito em homenagem a Charlie Parker.

As *performances* musicais são eventos complexos com muitos níveis e camadas de sentido e o facto de terem a significância e a função de um ritual certamente contribui para agravar a complexidade dos seus múltiplos sentidos. Elas têm na verdade todas as condições básicas para serem rituais: as pessoas juntam-se com expectativas comuns de um modo geral com padrões comuns de comportamento básico:

É muito importante perceber que ao tomar parte de um ritual nós não só ouvimos e vemos, escutamos e observamos, ou até saboreamos, cheiramos e tocamos, mas também actuamos, e é na experiência física de executar as acções na companhia de outros que o sentido de participar se concretiza. Quanto mais activamente participarmos, mais satisfatório acharemos o ritual da *performance* (Small, 1998:105 tradução minha).

Esta representação generalizada, *per se*, ritualiza os concertos: o necessário silêncio respeitoso, a quietude, a atenção devota na acção do palco, o escutar ou *ouvir activo*, o aplauso condicionado e todos os restantes comportamentos convenientes e apropriados são suficientes para fazer com que os concertos sejam tão ritualizados como qualquer cerimónia religiosa. O sentido musical e o poder da música não deveriam ser abstraídos da sua “*imediatez como uma performance de essência socio-emocional e gestual*” (Tolbert, 2001:84), como tem sido feito sistematicamente pelas abordagens quer estruturais/formalistas quer culturais/referencialistas:

A música emerge em situações que são emocionalmente motivadas – situações que são o produto de processos subjectivos e intersubjectivos de formação de sentido. Assim, as

investigações sobre a natureza do sentido musical necessitam ser reconfiguradas em termos destes processos individuais e colectivos (Tolbert, 2001:85 tradução minha).

As *performances* musicais são definitivamente rituais e conseqüentemente não deveriam ser abordadas como sistemas de significação auto-confinados; nesta perspectiva, *o sentido da música não é separável dos sentidos extra-musicais*:

Longe de ser o objecto estético da cultura ocidental, a música na maior parte do mundo está intrincada na textura social da vida quotidiana e é valorizada principalmente pelos seus sentidos extra-musicais (Tolbert, 2001:85 tradução minha).

Esta partilha social da condição do *aqui-e-agora* ou do *tempo-real* tem que ser considerada como um elemento essencial do processo de produção de sentido musical.

O que eu me proponho explorar aqui são estes momentos utópicos vivenciados pelos músicos e pelos ouvintes de música, procurando compreendê-los numa perspectiva multidisciplinar que recorrerá sobretudo à recente sub-disciplina da musicologia, os Estudos em *Performance*, mas também, nomeadamente, à Filosofia, à Psicologia Evolucionista e aos mais recentes desenvolvimentos da Neurologia.

Comunicação Quasi-Corporal

O objectivo dos rituais musicais é brindarem-nos com experiências auditivas que funcionam como incentivos para estimular a nossa imaginação: “são as experiências auditivas, não a música em si, que geram as verdades ficcionais” sugere Walton (1997:82 tradução minha). É pois sobre estas experiências auditivas que os diferentes ouvintes fazem as suas diferentes e imaginativas construções de sentido. Os ouvintes estão a ouvir a música e a *interpretar* as experiências auditivas que daí resultam ao mesmo tempo; estas interpretações são narrativas:

A música é ouvida como narrativa porque quando ouvimos música tendemos a conceptualizá-la em termos de narrativa, actuando a narrativa quase como uma meta-metáfora dentro da qual tudo pode ser compreensível. Estruturados como narrativa, o contexto da escuta com todas as suas variáveis, o som e os momentos de excitação fisiológica que eles podem evocar, tudo concorre para uma experiência unificada e dinâmica (Lavy 2001:99 tradução minha).

Trata-se, pois, de narrativas não-verbais, de natureza temporal, que são o produto das contínuas reacções miméticas aos gestos e acções dos *performers* (cf. Cox 2001). O sentido resultante ou construções narrativas procedem por projecções metafóricas, as quais são determinadas e guiadas, momento a momento, pelo seu enraizamento na nossa experiência física/corporal.

Esta linha de pensamento é reafirmada pela “hipótese mimética”, recentemente defendida por Cox (2001). A premissa central desta hipótese é que *existe uma base fisiológica para a linguagem gestual*. Mas é nos desenvolvimentos recentes da neurologia que ela encontra um apoio decisivo:

A mais robusta prova do papel da *mimesis* resulta dos estudos da memória de curta duração, imagética motora, da fala, e imagética musical. Prova trazida por estudos clínicos de medição da actividade do cérebro em *PET scans* que sugerem que nós compreendemos os movimentos, a fala, e os sons musicais produzidos pelos outros em parte via imitação inconsciente daqueles que observamos. O comportamento das crianças “macaco vê, macaco imita” pode ser compreendido como uma forma de *descoberta* do mesmo processo que eventualmente se torna *encoberto* nos adultos.

A importância da *mimesis* na cognição humana é reflectida em recentes estudos neurológicos como os de Vittorio Gallese e Alvin Goldman sobre neurónios espelho. Num estudo, um macaco executa um gesto de agarrar e há uma actividade neuronal correspondente numa parte específica do cérebro do macaco. Este macaco depois observa o mesmo gesto executado pelo cientista e o mesmo padrão de actividade aparece no cérebro do macaco. Para o macaco, compreender o comportamento de agarrar nos outros inclui a imitação como parte de imaginar como será executar o gesto observado (...). Outros estudos relatam prova de que exactamente a mesma coisa se passa com a cognição humana: compreender um comportamento observado

envolve imaginar a execução das mesmas acções ou acções similares. Como a *performance* musical envolve actividades motoras específicas, estes estudos sobre a imagética motora tornam-se relevantes para a conceptualização da música como *performance*... (Cox, 2001:199 tradução minha).

É particularmente relevante para o meu ponto de vista que a compreensão do comportamento dos outros envolva uma imitação encoberta que está implantada a nível neuronal. A hipótese mimética tem um papel importante a desempenhar na exploração dos fenómenos da comunicação musical. Mas esta reacção fisiológica não é só imitação implantada a nível neuronal (*espelho neuronal*), é também uma reacção *subjectiva* a essa imitação. É uma reacção *criativa* aos ajustamentos emocionais percebidos internamente e causados pelos estímulos musicais, com base em informação gerada a partir da nossa memória física/corporal. Trata-se pois de *representação criativa*; *mimesis* e não imitação.

Este conceito de representação mimética, proposto por Donald (1991), introduziu um novo elemento – a *representação* – que expandiu o poder explicativo da hipótese mimética até ao ponto em que a imitação pode coexistir pacificamente, numa simbiose peculiar, com a criatividade. Senão como poderíamos explicar diversidade criativa através de processos de imitação? Como poderiam ser explicadas as diferentes construções de sentido pessoais que cada um de nós faz, como performer ou como ouvinte, quando, respectivamente, produz gestos musicais ou é afectado por eles?

Se os ouvintes estão a reflectir mimeticamente os gestos musicais dos *performers*, então o mais provável é que estas reacções miméticas (imitação da actividade neuronal e motora, imagética motora e as reacções emocionais associadas) sejam a base das suas narrativas musicais individuais. Os sentidos pessoais, nesta perspectiva, são essenciais na construção das nossas experiências musicais significativas, como tenho vindo a argumentar. Ao contrário das narrativas verbais que são *a posteriori* e se desenvolvem por associação de conceitos e símbolos dentro de uma lógica proposicional, o desenvolvimento das construções de sentido musical estão submetidas a uma lógica de associação que é ditada pelas nossas estruturas físicas/corporais oriundas da experiência. A este nível a maior parte daquilo que se passa parece ser inconsciente:

Por auto-observação e por observação das reacções do público eu estaria inclinado para dizer que nós escutamos música num plano elementar de consciência... Nós reagimos à música a partir de um nível primário quase bruto – pateta, eu diria, pois nesse nível estamos todos firmemente enraizados... e todo o material analítico, histórico, textual sobre ou àcerca da música ouvida embora possa, não pode – e eu aventurar-me-ia a dizer, não deveria – alterar essa relação fundamental (Copland, 1961:13/14 tradução minha)

Os ouvintes estão conscientes, claro, mas é a sua imaginação que está a operar sob a superfície consciente e, em grande parte, para além do seu controle. É a sua imaginação que está a estruturar criativamente as experiências auditivas e a interpretá-las através de processos cognitivos/narrativos. Todos os ouvintes são assim hermeneutas incondicionalmente e as suas construções de sentido são reacções às experiências auditivas; mas eles são também, ao mesmo tempo, participantes num ritual que está mergulhado num contexto cultural, onde reacções ao meio envolvente, convicções, expectativas e marcas emocionais pessoais que possam estar relacionadas com os acontecimentos nas *performances*, são igualmente inconscientes na sua maior parte e serão por isso também factores que alimentam as suas narrativas ou os seus jogos individuais de *faz-de-conta*.

Posto isto, podemos afirmar que não é só *conhecimento àcerca* da música que alimenta a nossa interpretação musical ou fantasia, mas, em traços largos, é tudo o que possa estimular a nossa reacção afectiva com a música – reacções emocionais/afectivas ao conteúdo das notas de programa, o contexto histórico ou o estilo da obra; memórias emocionais de experiências passadas disparadas por associação livre a qualquer momento durante a *performance* musical; reacções miméticas e emocionais aos movimentos e acções dos *performers*; ou, simplificando, o que quer que apareça na mente do ouvinte durante o processamento mimético causado pelas acções dos *performers* e pelos outros estímulos do meio envolvente, e que o ajude a desenvolver a sua narrativa pessoal:

Se a música tem qualquer coisa de especial, é talvez não tanto porque a experiência auditiva invoca alguns poderes cognitivos especiais, mas porque os estímulos musicais são por natureza incoerentes e incompletos; a música não é um mundo autónomo, independente. Um ouvinte tem que invocar uma *plethora* de analogias, metáforas e memórias de modo a produzir um sentido coerente do ambiente sonoro, e o próprio esforço para conseguir essa coerência pode ser só por si uma experiência emocional (Lavy, 2001: 208 tradução minha).

Sintetizando, para que a comunicação musical aconteça, os gestos produzidos pelos *performers* devem encontrar os ouvintes adequados, isto é, ouvintes que sejam capazes de preencher duas condições: em primeiro lugar, eles devem estar cognitivamente equipados para reagir mimeticamente às acções dos *performers*, e, em segundo lugar, eles devem estar social e culturalmente motivados para fantasiar sobre essas reacções miméticas.

Ao olhar só para as partituras, para as notas e as suas relações, os formalistas ou os estruturalistas falharam o complexo processo de produção de sentido e a rica dimensão comunicacional da música. Os *performers* nunca poderiam fazer estas manobras redutoras. Esta discrepância levou Rosen a escrever ironicamente que “a musicologia está para os músicos como a ornitologia está para os pássaros” (Rosen, 1994: 72). Como profissionais, os *performers* são constantemente confrontados com a exigente e crua realidade do ritual da *performance*. Para os *performers*, a música é inseparável de uma atitude dramática na comunicação: “no que diz respeito aos *performers*, basta-nos observar as suas expressões faciais para ver que o seu profundo envolvimento é com sentimentos e emoções durante as *performances*” (Berenson, 1993: 64). A abordagem que eles fazem da música que vão tocar é sempre “uma narração esteticamente orientada de acção dramática” (Maus, 1997:129). Os *performers* sabem, em virtude da sua longa experiência artística, como os ouvintes compreendem e como podem chegar a interessar-se pelos sons musicais, apesar das suas idiossincrasias.

De tudo o que foi escrito até aqui, podemos concluir que, no processo comunicacional da música, os ouvintes, para compreenderem os gestos musicais representados pelos *performers*, têm que re-representá-los naquilo que parece ser uma narrativa de acção dramática. Nos termos de Hatten (1999), os ouvintes inferem da música uma acção ou *actuação implicada na representação de um drama ou de uma história*. Estas inferências são subjectivas obviamente e acontecem em processos íntimos, introspectivos de reacção psicológica às acções da música; mas, Walton (1997) fez notar que há fortes razões para associar música expressiva com comportamento humano expressivo:

Onde há um comportamento há alguém que se comporta, um agente. Se a música representa uma instância de comportamentos calmos ou agitados ou determinados, ela representa, pelo menos indirectamente, alguém a assim comportar-se. Portanto, o mundo ficcional contém entidades, agentes fictivos anónimos, quer os sons sejam ou não eles próprios as suas personagens (Walton, 1997:63).

Watt & Ash (1998) sugeriram, com base numa investigação psicológica sobre o sentido em música, que a acção psicológica da música nos ouvintes é “semelhante à acção de outra pessoa... quando a música é percebida, são-lhe imputados atributos que normalmente seriam atribuídos a uma pessoa... Falando livremente, a música cria uma pessoa virtual (...)” (Watt & Ash, 1998: 49 tradução minha).

Investigando em áreas diferentes das dos autores acima referidos, parece que Hatten (1999), Watt & Ash (1998), e Walton (1997) defendem a mesma reivindicação teórica de que os ouvintes têm um papel activo e criativo na percepção da música, isto é: “... um envolvimento activo e imaginativo com a obra [musical] que permite ao ouvinte ouvir qualidades que estão para além dos atributos materiais dos sons (Cumming, 1994: 15).

Os elementos do público de uma *performance* musical estão a processar em tempo real uma *descrição não-verbal de segunda ordem* (nos termos de Damásio 1999) sobre as mudanças que os seus organismos sofrem quando tentam representar ou fazer sentido das experiências auditivas que os afectam. Porque esta descrição não-verbal tem de ser alimentada com informação oriunda da memória das suas experiências físicas/corporais individuais para construir a representação, ela pode ser vista como uma *introspecção contínua* focada nos ajustamentos fisiológicos motores ou emocionais, que estão profundamente enraizados e são produto do nosso “Inconsciente Cognitivo” (cf. Lakoff & Johnson, 1999). Walton descreve esta típica intimidade introspectiva que nós vivemos durante as nossas experiências musicais:

Eu sinto-me íntimo com a música – mais íntimo até do que no mundo da pintura. O mundo da pintura está *lá fora*, qualquer coisa que eu observo com uma perspectiva de exterior. Mas é como se eu estivesse dentro da música, ou ela dentro de mim. Em vez de ter uma relação objectiva e sem-perspectiva com o mundo da música, parece que eu me relaciono com ela de um modo mais pessoal e subjectivo (Walton, 1997:71/2).

Uma vez que o foco não está “lá fora”, mas nos ajustamentos fisiológicos motores ou emocionais, isto é, na sucessão de reacções miméticas às acções musicais (que parecem afectar-nos como se fossem acções de uma pessoa), o processo de ouvir música tende naturalmente a não envolver elevados níveis de estruturação consciente.

Posto de um modo mais simples, quando ouvimos música nós estamos talvez (inconscientemente) mais a *imaginar fazer e experimentar coisas* do que (conscientemente) a *representá-las* ou a *pensá-las*.

Esta atitude estética, esta maneira dinâmica de ler a música implica a tendência para suspender o processamento da informação que vem da memória de longa duração, ou, para usar os termos de Damásio, da “consciência expandida” (*-extended consciousness*; cf. Damásio, 1999).

Consequentemente, pode concluir-se que a actividade envolvida em ouvir música tende a ser processada por operações da memória de curta duração e, portanto, da responsabilidade da “consciência nuclear” (*-core consciousness*; ibidem). O que implica, por sua vez, que as fantasias conscientes que ocorrem durante a *performance* são meramente *efeitos de superfície*.

Estou de acordo com Walton (1997) quando diz que “a música induz representações imaginativas ou fantasias”, mas se o efeito da memória de curta duração é plausível, então eu queria agora sugerir que estas representações imaginativas ou fantasias não duram o suficiente para ganhar consistência. Ao nível do consciente, elas são associações subjectivas ancoradas na *contínua* modelação e estruturação que acontece abaixo do nível de consciência e que resulta, claro, das reacções *contínuas* aos acontecimentos musicais.

Estou a levantar a hipótese de que estas representações imaginativas ou fantasias, que são aparentemente desorganizadas e incoerentes, encontram a sua coerência relacional nas incrivelmente complexas formas de pensamento que são executadas automaticamente e sem esforço aparente, abaixo do nível da consciência. Porque as representações imaginativas, durante as nossas experiências musicais, não envolvem elevados níveis de estruturação consciente (sendo portanto efeitos de superfície, prazeres efémeros processados pela consciência nuclear e memória de curta duração), elas não deixam mais do que traços ténues e leves; frequentemente nada mais do que marcas emocionais.

Esta será a razão por que resulta sempre tão frustrante tomar estas representações imaginativas como a essência do sentido musical. De facto, a lógica das suas relações, isto é, as causas relacionais que determinam as suas conexões parecem escapar ao nosso controle consciente. Esta hipótese está baseada mais em ideias teóricas e não tanto em dados empíricos; no entanto, os ouvintes de música relatam constantemente nada mais do que impressões ou fragmentos de narrativas mais ou menos elaborados conforme os seus respectivos níveis culturais (cf. Kivy 1990), isto é, impressões vagas.

Como mostra a evidência produzida quer pelos neurologistas quer pelos psicólogos cognitivos (cf. Damasio 1999, Donald 1991, Cox 2001), a informação emocional chega ao cérebro de um modo muito directo, mas escapando muitas vezes ao controle da consciência.

Isto quer dizer que a informação emocional e/ou o fluxo emocional revelados pelos gestos musicais podem ser percebidos e processados a níveis abaixo da consciência. Porque o conteúdo emocional tem certamente um papel determinante a desempenhar nas experiências auditivas, podemos inferir que a *essência da experiência musical de um ouvinte não passa pelo controle da sua consciência*. A hipótese de que as nossas experiências musicais são determinadas em grande parte pelas nossas operações cognitivas inconscientes deve ser seriamente tomada em consideração.

Para aprofundar este ponto, será útil discutir a comparação de Walton entre a apreciação ou escuta musical e a apreciação de pintura ou de literatura. Walton escreveu:

A apreciação da música é uma experiência mais pessoal e privada do que a apreciação da pintura ou da literatura. Ouvir música é mais como sonhar; a nossa actividade imaginativa é largamente solitária. Tu e eu, ficcionalmente, NÃO notamos ou apreendemos qualquer coisa e mais tarde comparamos as nossas atitudes, respostas e reacções quando assistimos a um concerto juntos como podemos fazer se olharmos para uma pintura juntos ou lermos o mesmo romance (Walton, 1990: 336).

A apreciação de pintura e de literatura permite a possibilidade de, respectivamente, olhar e ler

recorrentemente, o que quer dizer que a nossa atenção tende a ser desviada da introspecção. Na música e claro, em todas as artes performativas, a experiência recorrente não é de todo impossível, dada a sua natureza temporal. Palavras ou comentários verbais parecem, na verdade, integrar mais pacificamente a apreciação de pintura e de literatura, não só, claro, no âmbito da sua crítica profissional respectiva, mas também no âmbito das fantasiosas construções narrativas individuais e *pessoais*. O facto de a música não poder ser parada para se poder reflectir sobre ela, ou ser o objecto de uma escuta recorrente, ou permitir construções narrativas *verbalmente* partilhadas, reforça o ponto de vista de Walton.

A apreciação musical parece ser mais *introspectiva* porque ela requer um tempo de duração “indizível” para se revelar. Um olhar e uma leitura recorrentes permitem comunicar (verbalmente) a nossa apreciação de pintura ou de literatura, e, de facto, não importa se se está a partilhar ou não essas impressões com outra pessoa ou se se está só a reflectir. Isto constitui uma diferença decisiva e crucial na apreciação das artes. Na pintura e na literatura há tempo para elaborar ou envolver níveis mais elevados de estruturação consciente; há tempo para simbolicamente carregar ou densificar as nossas experiências estéticas. Eventualmente, há até tempo para trocar comentários verbais; e tudo isso significa que somos capazes de envolver a memória de longa duração nas nossas construções de narrativas pessoais. Mas na música, nós *não temos tempo* de elaborar verbalmente sobre as *continuidades gestuais* (ver Hatten, 1999) exibidas pelas *performances*. Temos que acompanhar o *fluir* da música. Nós temos que continuar a reagir continuamente à sua superfície em constante mutação, seguindo atentamente (e introspectivamente) as mudanças que ela provoca dentro de nós, nos nossos corpos.

Neste tipo de experiência, a memória de longa duração parece não estar a registar as experiências pessoais à medida que elas acontecem. Os participantes do ritual musical abrem-se para os seus múltiplos *stocks* de impressões vividas, emoções, movimentos corporais, etc., enquanto o inconsciente cognitivo opera:

Na medida em que os estados emocionais estão ligados a estados musculares, e a memórias associadas de estados semelhantes e aos seus contextos, nós podemos compreender melhor, por exemplo, as dinâmicas de tensão e relaxamento na música: o crescendo de tensão numa determinada música não é simplesmente uma propriedade da própria música, mas antes uma tensão que nós sentimos em grande parte como resultado da nossa participação mimética. (...) Isto acontece porque nós normalmente imaginamos (a maior parte das vezes inconscientemente) como seria reproduzirmos os sons que estamos a ouvir (Cox, 2001: 204/5).

Este tipo de experiência, em que a percepção e o processamento cognitivo/narrativo dos “sons-em-contexto” escapa ao controle da consciência, Deleuze e Guattari (1980) denominam *devir*. “Devir” é, portanto, profundo envolvimento musical que acontece quando os gestos musicais despertam reacções miméticas contínuas nos ouvintes, provocando complexos processos narrativo/cognitivos que se alimentam da informação acumulada nos *stocks* da experiência física/corporal e que são inacessíveis ao controle da consciência. Por outras palavras, “devir” refere-se a processos de actividade narrativa/cognitiva na qual a origem física/corporal do sentido é intimamente e introspectivamente revelada ao eu-consciente, embora desta forma obscura e indirecta de vagas impressões fantasiosas e inconsistentes, como efeitos de superfície.

Assim, em primeiro lugar, eu estou a propor a hipótese de que as experiências musicais envolvem a *revelação* temporal, processual e dinâmica daquilo que pode ser postulado por estas duas premissas: a existência de *stock* de conhecimento baseado na experiência física/corporal (primeira premissa) que corresponde a um *stock* de afectos acumulado na experiência física/corporal (segunda premissa). Assim, todo o sentido e compreensão estão enraizados nesta base física e emocional, mas a música parece ter o poder de tornar-nos conscientes desse facto. A música parece ser capaz de provocar processos introspectivos (embora temporariamente) nos quais o trabalho inconsciente da imaginação e os seus processos narrativos são revelados, ainda que em *derradeiros estados utópicos*.

Em segundo lugar, baseado na discussão sobre apreciação musical, parece que a capacidade da música de provocar experiências de “devir” é um denominador comum às experiências musicais mais recompensadoras quer nos ouvintes e quer nos *performers*.

Berenson (1993) escreveu que “a diferença entre *performers* e ouvintes é que os primeiros normalmente interpretam para os ouvintes, e os segundos interpretam em primeira instância para eles próprios” (Berenson, 1993:61). Dentro do contexto da hipótese teórica que aqui proponho, eu gostaria de rephrasar o que Berenson escreveu: a diferença significativa entre os processos de revelação íntima dos *performers*

e os dos ouvintes é que os dos primeiros são pública e intencionalmente manifestados, enquanto que os dos últimos são privados e introspectivos. Deste modo, eu estou a considerar que o “devir” pode acontecer também nos processos de revelação íntima dos *performers* e isto parece-me razoável, já que temos fundamentos para afirmar que ambos, *performers* e ouvintes, estão a vivenciar os mesmos acontecimentos musicais, a mesma realidade, embora em diferentes perspectivas: os primeiros produzindo os gestos musicais e os outros reagindo a eles. Ambos parecem estar de algum modo a capturar o mesmo nível de produção de sentido, que opera abaixo do nível do eu-consciente, e a revelar as estruturas da experiência física/corporal. Assim, haveria um nível nas nossas experiências musicais que seria *objectivo* ou, pelo menos, *inter-subjectivo*. Neste nível, não é tanto o mesmo sentido que é partilhado, mas sim o mesmo processo de produzir sentidos não-verbais musicais. Estes sentidos só são expressados (pelos *performers*) ou percebidos (pelos ouvintes) no âmbito de uma experiência *quasi-corporal* (cf. Tarasti, 1997).

Chegado a este ponto, proponho-me apresentar, em síntese, a hipótese teórica que descreverá como pode ser compreendida a comunicação musical ou a *performance* musical, não procurando produzir uma definição conceptual, mas descrevendo-a como *processo contextualizado e temporal*. Tendo elaborado sobre duas premissas, -

I) a existência de um *stock* de conhecimento baseado na experiência física/corporal onde toda a produção de sentido tem a sua origem;

II) a este *stock* de conhecimento corresponde um *stock* de afectos também baseado na experiência física/corporal

- e tendo discutindo o trabalho de numerosos investigadores de diferentes áreas de conhecimento, creio poder afirmar ter levado a cabo uma pesquisa teórica interdisciplinar que me conduziu à rejeição das teorias mais tradicionais sobre a significação ou produção de sentido, argumentando a favor de uma teoria alternativa. Esta teoria alternativa sobre a produção de sentido, que demonstrou ser fundamental na compreensão do sentido musical e da comunicação musical, pode ser sistematizada e sintetizada pelos seguintes cinco princípios:

1. Há um trabalho do inconsciente cognitivo que fundamenta toda a produção de sentido, sendo que a capacidade de produzir narrativas emocionais acompanha a cognição humana desde as suas primeiras manifestações.

2. A imaginação opera em todos os níveis de actividade cognitiva, seja ela consciente ou inconsciente (aproximadamente 95% da nossa actividade cognitiva é inconsciente), alicerçando e fundamentando, inclusivamente, as formas mais elaboradas de conceptualização e raciocínio.

3. A imaginação opera seguindo uma lógica emocional (“it is coherent if it feels right”), sendo a construção das narrativas emocionais no âmbito da linguagem gestual a base original de onde emergiram todas as linguagens (verbais ou musicais). É a nossa experiência estruturada emocional e *cinesteticamente* que simultaneamente alimenta e condiciona o jogo livre da imaginação na construção do conhecimento e em todos os actos de comunicação.

4. Os sentidos da linguagem gestual são sentidos simbólicos enraizados na experiência física/corporal *por definição*, o que implica que eles tenham de ser representados quando são produzidos pelos intérpretes e re-representados pelos ouvintes para serem compreendidos.

5. O ritual da comunicação musical parece ser inerentemente cinestético e inter-modal e, portanto, intrinsecamente gestual: -

a) Os ouvintes parecem reagir mimeticamente às acções ritualizadas dos *performers*, representando ficcionalmente a partir delas as suas narrativas emocionais e pessoais, num processo de introspecção contínua e criativa.

b) Os *performers* parecem representar presencialmente as suas narrativas emocionais co-activadas, reagindo *no momento* ao ritual da *performance* musical, num processo de improvisação contínua e criativa.

Se, no quadro da Utopia, nos parecem inatingíveis quer o regresso ao paraíso das origens quer o advento da terra prometida num mítico futuro, estão pelo menos ao nosso alcance esses momentos derradeiros de eternidade no presente que a música faz acontecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcantara, P. (1997), *Indirect Procedures: A Musician's Guide to the Alexander Technique*, Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1985), *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Berenson, F. M. (1993), "Interpreting the emotional content of music" in Krausz (Ed.) *The Interpretation of Music: Philosophical essays* (pp. 61-72) Oxford: Oxford University Press.
- Berman, L. (1993), *The Musical Image: A Theory of Content*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London.
- Blood, A. J.; Zatorre, R. J.; Bermudez, P.; & Evans, A. C. (1999), "Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions" in *Nature Neuroscience*, April 1999 Volume 2, Number 4, pp. 382-387.
- Boal, A. (1992), *Games for Actors and Non-Actors* (2nd ed.), London: Routledge.
- Cook, N. (1990), *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cook, N. (1998), *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (1999), "Words about music, or analysis versus *performance*" in P. Dejans (Ed.) *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening experience* (pp. 9-52) Leuven: Leuven University Press.
- Cook, N. and Everist, M. (Eds.) (1999), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Copland, A. (1961), *Music and Imagination*, Cambridge, Mass.
- Correia, J. S. (1999), "Embodied meaning: all languages are ethnic..." in *Psychology of Music*, 27, pp. 96-101.
- Cox, A. (2001), "The mimetic hypothesis and embodied musical meaning" in *Musicae Scientiae*, Fall 2001, Vol V, pp. 195-212.
- Csikszentmihalyi, M. (1990), *Flow: the Psychology of Optimal Experience*, New York: HarperCollins Publishers.
- Damasio, A.; Grabowski, T.; Damasio, H.; Bechara, A.; Ponto, L.; & Hichwa, R. (1998), "Subcortical and cortical brain activity during the feeling of self-generated emotions", in *Nature Neuroscience*, October 2000 Volume 3, Number 10, pp. 1049 - 1056.
- Damasio, A. (1999), *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Orlando: Harcourt Brace.
- Davidson, J. W. (1993), "Visual perception of *performance* manner in the movements of solo musicians", in *Psychology of Music*, 21, pp. 103-113.
- Deleuze, G. (1969), *Logique du Sens*, Paris: Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, G. and Guattari, F. (1980), *Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1973), "La Mythologie Blanche: La métaphore dans le texte philosophique", in *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Éditions du Seuil, Paris, Deuxième année, Avril, Numéro 2, pp. 1-52.
- Donald, M. (1991), *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.
- Dufrenne, M. (1973), *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. Edward Casey. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Green, Barry e W. Timothy Gallwey (1986), *The Inner Game of Music*, Doubleday
- Hatten, R. (1999), *Musical Gesture* On-line lectures, Cyber Semiotic Institute, University of Toronto. URL: <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>
- Higgins, K. M. (1997), "Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening" in J. Robinson (Ed.), *Music and Meaning* (pp. 83-102). New York: Cornell University Press.
- Johnson, M. (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kivy, P. (1990), *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca: Cornell University Press.
- Kramer, L. (1984), *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, L. (1990), *Music as Cultural Practice*. California: University of California Press.
- Lakoff, G. (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago: The University Chicago Press.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: The University Chicago Press.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1999), *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, Inc.
- Langer, S. (1953), *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Lavy, M.M. (2001), *Emotion and the Experience of Listening to Music: A Framework for Empirical Research*. Tese de Doutorado a Publicar, Jesus College, Cambridge, April 2001.
- Levinson, J. (1993), "Performative vs. Critical Interpretation in Music" in J. Krausz (Ed.) *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (pp. 33-60). Oxford: Oxford University Press.
- Maus, E. F. (1997), "Music as Drama" in J. Robinson (Ed.), *Music and Meaning* (pp. 105-130) New York: Cornell University Press.
- McClary, S. (1990), *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception* Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1962), *The Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith. London: Routledge & Kegan Paul

- Nicolet, A. (1996), "Le souffle de l'enseignement: Entretiens avec Marc Anger" in *Traversières: La Revue Officielle de L'Association Française de La Flute*, Printemps/Été 1996, N° double 19/53-20/54, pp. 31-68.
- Piaget, J. (1969), *The Child's conception of time*, London: Routledge & Kegan Paul (trans. A. J. Pomerans).
- Piaget, J. & Inhelder, B. (1969), *The Psychology of the Child*, translated by H. Weaver. New York: Basic Books, Inc.
- Pierce, A. (1994), "Developing Schenkerian hearing and performing" in *Intégral*, 8, pp. 51-123.
- Polanyi, M. (1966), *The Tacit Dimension*, Garden City, New York: Doubleday & Co., Inc.
- Proust, Marcel, (2003), *In Search of Lost Time*, Modern Library
- Repp, B. H. (1993), "Music as motion: A synopsis of Alexander Truslit (1938) *Gestaltung und Bewegung in der Musik*", *Psychology of Music*, 21, pp. 48-72.
- Rink, J. (1995), *The Practice of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press
- Rizzolatti, G. & Arbib, M. (1998), "Language within our grasp", in *Trends in Neuroscience*, 21, (5), pp. 188-194.
- Robinson, J. (1994), "The Expression and Arousal of Emotion in Music" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, (1): pp. 13-22.
- Robinson, J. (1997), "Introduction: New Ways of Thinking about Musical Meaning" in J. Robinson (Ed.) *Music and Meaning* (pp. 1-20) New York: Cornell University Press.
- Rosen, C. (1994), *The Frontiers of Meaning: Three informal Lectures on Music*, USA and Canada: Harper Collins Canada Ltd.
- Saussure, F. (1974), *Course in general linguistics*, translated by Wade Baskin (1916). Peter Owen (Ed.), London.
- Scruton, R. (1983), *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London: Methuen.
- Sheets-Johnstone, M. (1990), *The Roots of Thinking*, Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Small, C. (1998), *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press, published by University Press of New England.
- Swanwick, K. (1999), *Teaching Music Musically* London: Routledge.
- Tarasti, E. (1997), "The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music", in *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée, A Learned Journal of Literary Research on the World Wide Web*, Issue no. 4/1997.12 (pp. 176-265). University of Toronto: French Department.
- Tolbert, E. (2001), "Music and Meaning: An Evolutionary Story", in *Psychology of Music*, vol. 29, pp. 84-94.
- Trevarthen, C. (1999-2000), "Musicality and the intrinsic motiv pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication", in *Musicae Scientiae*, Special Issue, pp. 155-215.
- Walton, Kendall L. (1990), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts. London, England.
- Walton, K. L. (1997), "Listening with Imagination: Is Music representational?" in J. Robinson (Ed.), *Music*

and Meaning (pp. 57-82), New York: Cornell University Press.

Watt, R. J. and Ash, R. L. (1998), "A psychological investigation of meaning in music" in *Musicae Scientiae*, vol. II, Spring, pp. 33-53.

ⁱ Para consultar exemplos de tais relatos ver Davidson 1997 e Csikszentmihalyi 1990.