

Forças musicais: composição, cognição e cultura compondo entendimentos

Xxxxx Xxxxx¹

¹Rua/Av. XXXXXXXX, n. — Município-UF — CEP: XXXXX-XXX

XXXX@XXXX.XXX

Abstract. *This paper focuses musical forces and its contributions to musical understanding through the notions of conceptual metaphor and image schemata. First, I discuss the relationship between music and movement from an embodied point of view. Then, I approach Brower's theory on image schemata and pattern mapping. After that, I discuss Larson and Johnson in order to approach the idea of musical forces taking as reference three pieces from xxxxxxxxx xxx xxxxxxxxx. I propose that the cognitive semantics may offer us keys for understanding musical processes through the articulation to the cultural semantics. Furthermore, I propose it possible to open new perspectives to these theories with contemporary examples, considering also the powerful didactic uses of them to music composition.*

Keywords: Musical forces, Composition, Culture.

Resumo. *Esse artigo aborda as forças musicais no entendimento musical derivadas das noções de metáfora conceitual e esquema de imagem. Primeiramente, discutimos a relação entre música e movimento em uma perspectiva incorporada. Em seguida, abordamos a teoria de Brower para os esquemas de imagem e os mapeamentos de padrões. Em seguida, abordo a incursão de Larson e Johnson para, em seguida, discutir as forças musicais exemplificadas em três peças de xxxxxxxxx xx xxxxxxxx. Propomos que a semântica cognitiva pode oferecer entendimentos pela sua articulação com a semântica cultural, e que essas teorias podem ganhar novas perspectivas com a veiculação de exemplos contemporâneos, inclusive com sua potencial aplicação didática para a composição musical.*

Palavras-chave: Forças musicais, Cognição, Cultura.

1 Introdução

Esse artigo aborda a relação entre música e movimento e sua consequente tematização de forças musicais no domínio do entendimento. Experimentamos o movimento em música na experiência musical em diversos níveis. Ouvimos o movimento na música e imaginamos a música no movimento. Essas duas noções estão de tal forma imbricadas que é até difícil imaginar uma destituindo-a do poder significante da outra.

A abordagem aqui parte da noção de mente incorporada e pelas noções de metáfora conceitual e esquema de imagem. As incursões pelo entendimento musical derivadas das noções de metáfora conceitual e esquemas de imagem, formuladas a partir das teorias de Lakoff e Johnson (Lakoff e Johnson 2003; Lakoff e Johnson 1999) e Johnson (Johnson 1990), têm representado um dos mais importantes campos de estudo para o entendimento em música, que consideram a interação entre música e movimento. Esses estudos representam uma “literatura que tem surgido em surpreendente velocidade” (Spitzer 2004, p. 62)¹, especialmente nos últimos 20 anos. Essas ideias estão fundadas principalmente na corrente enacionista/atuacionista das ciências cognitivas contemporâneas, e compõem um leque de alternativas a antigas dicotomias tais como mente-corpo, já que pensamos com o corpo, e experiência-abstração, já que conceituamos pela experiência, configurando ao mesmo tempo uma oposição ao objetivismo e ao positivismo cientificista.

Esses estudos, que tem em comum a noção de mente incorporada, incluem avanços sobre esquematismo e memória (Brower 2008; Snyder 2000), expectativa (Abdallah e Plumbley 2009; Huron 2006) e metáfora, que inclui a noção de gesto em música (Gritten e King 2006; Spitzer 2004; Phillips-Silver 2009)². Marcos Nogueira (Nogueira 2009) tem desempenhado um papel de liderança no Brasil nesse profícuo campo de conhecimento no que diz respeito à sua articulação com o compor e os aspectos dos processos criativos em música.

Nesse artigo abordaremos a ideia de entendimento e significado musical pelo viés do esquematismo (Brower 2000), para posteriormente apresentar a noção de entendimento metafórico (Johnson e Larson 2003)e, finalmente, apresentar a teoria de forças musicais de Larson (Larson 2012) e sua exemplificação em 3 obras xxxxxxxx xxxxxxxxxxx xxxxxxxxxxx³.

2 Brower e os esquemas metafórico-musicais

Candace Brower (2000) apresenta uma possível reverberação das assertivas sobre a noção de movimento em música pelo viés das metáforas conceituais. As abordagens sobre o sentido em música (musical meaning) têm tratado sistematicamente a noção de movimento e música. Nesse artigo, a autora aborda temáticas que se relacionam o campo da teoria conhecido como Energética (Rothfarb 2002), tais como força e movimento, pelo viés dos esquemas de imagem e metafórico-musicais. “Esquemas imagético-corporais – especialmente aqueles envolvendo força e movimento – parecem também constituir a base do nosso entendimento da música” (Brower 2000, p. 324).

Estamos aqui no domínio da significação musical e da tentativa de entendimento da experiência musical a partir das metáforas conceituais. A autora afirma que “padrões musicais prestam-se a este tipo de mapeamento metafórico, sendo marcados por alterações de razão e intensidade que se traduzem facilmente em força e movimento” (p. 324). Dessa forma, o sentido musical está relacionado ao mapeamento de padrões ouvidos em uma obra musical. Esses padrões são intra-obra, esquemas musicais e esquemas de imagem,

¹Todas as traduções são minhas.

²Referências e uma breve discussão omitidas por conta autoria.

³Referências e informações omitidas por conta da autoria.

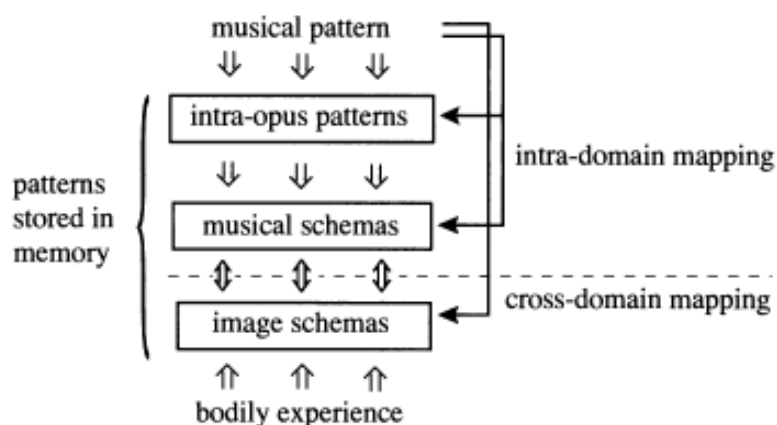


Figura 1: Modelo de Brower

extraídos da nossa experiência (p. 324). Brower aborda a experiência corporal como parâmetro para metáforas conceituais e esquemas de imagem em música.

Nesse sentido, o mapeamento exerce um papel fundamental, já que mapeamos padrões dentro da própria música, veiculando relações com esquemas musicais (mapeamentos intra-musicais). A experiência musical está contaminada pela experiência do próprio corpo. A autora propõe, pois, esquemas mobilizados no entendimento musical: contenção, ciclo, verticalidade, equilíbrio, relação centro-periferia e trajetória (p. 326).

A partir desse modelo, Brower propõe esquemas metafórico-musicais para melodia, harmonia e estrutura de frase, descrevendo cada um deles a partir dos esquemas de imagem. Finalmente, a autora discute a ideia de música como narrativa e apresenta aplicações práticas na análise de *Du bist die Ruh*, de Schubert.



3 Johnson e Larson: metáforas de movimento

Grande parte das abordagens sobre metáforas conceituais e esquemas imagéticos baseados na experiência baseiam-se nas ideias de George Lakoff e Mark Johnson, conforme já discutimos anteriormente. Entretanto, as teorias desses autores estão no domínio da linguística cognitiva e não foram inicialmente direcionadas à experiência musical.

Não obstante, percebendo o potencial de aplicação em música, Mark Johnson escreveu um artigo em colaboração com o musicólogo Steve Larson (Johnson e Larson 2003), onde os autores enfocam as metáforas de movimento na música e sua articulação com a experiência do movimento corporal.

Nesse artigo, os autores sugerem que o entendimento da experiência musical depende de três metáforas: a da música se movendo (*moving music*), a da paisagem musical (*musical landscape*) e a da força cinética (*moving force*). Eles partem dos recursos analíticos e ferramentas da teoria das metáforas conceituais para estabelecer dois argumentos. O primeiro deles diz respeito à ideia de que nosso entendimento do movimento musical é inteiramente metafórico. O segundo, é de que as metáforas-chaves são baseadas em três das nossas experiências corporais básicas do movimento físico (p. 63-64).

Os autores partem da noção de tempo, associando-a ao espaço, para o estabelecimento

de um sistema conceitual para as projeções metafóricas da experiência musical. O pressuposto é o de que “entendemos mudança temporal como um tipo particular de movimento através do espaço” (p. 66). Estamos aqui no domínio da metáfora de tempo movente (e de observador do tempo em movimento), que concebe mapeamentos do domínio-fonte do movimento físico para o domínio-alvo da conceituação e concepção de tempo (p. 67-8).

A principal ideia é a de que o entendimento musical e a maneira pela qual conceituamos movimento musical dependem da experiência de ver objetos se movimentando, de mover nossos corpos e de sentir nossos corpos sendo movidos por forças (p. 68-9).



A metáfora da música se movendo, os autores partem da ideia de que o ouvinte é uma entidade estacionária que percebe os eventos e objetos musicais em movimento. Para eles, essa metáfora é um “complexo conjunto de mapeamentos que combinam uma noção de contornos físicos de movimento com a metáfora de tempo movente”. Essa metáfora possui três importantes inferências oriundas do domínio-fonte do movimento físico: movimento requer um objeto que se move; movimento acontecerá ao longo de uma trajetória; o movimento terá uma configuração. Ou seja, é necessário questionar o que se move em música, reconhecer suas trajetórias, e entender feitos de como ocorre esse movimento (p. 70-1).

Sob o ponto de vista da paisagem musical, considera-se a experiência dos nossos corpos em movimento em uma paisagem espacial. A ideia é relacionar com a noção de paisagem temporal do ouvinte, no sentido de que há um presente no fluxo da audição de uma obra, onde ele está, e uma jornada na trajetória que a música estabelece no tempo (p. 71). Os autores mencionam duas perspectivas para essa metáfora, uma que diz respeito a um ouvinte participante, e outra, como ouvinte observador. O ouvinte participante toma parte no desdobramento do fluxo musical no tempo, movendo-se com a música. O observador permanece à parte, como ocorre durante uma análise de uma partitura, quando o sujeito busca trajetórias imaginárias em um espaço musical abstrato (p. 72-3).

Na metáfora de força cinética veicula noções relacionadas à tematização de forças (como ocorre na Energética). Finalmente, os autores elencam evidências empíricas para os argumentos levantados, comentam brevemente a ontologia pluralística do movimento musical e sua importância no significado musical (p. 78-82).

4 Larson e as forças musicais

A teoria de Larson, incluindo o capítulo ora descrito, foi compilada no volume sobre as forças musicais (Larson 2012). O principal argumento é o de que as forças que agem sobre o movimento musical não são diversas daquelas que agem sobre o movimento corporal. Desse modo, o sentido musical é construído a partir da atuação do corpo no mundo e as forças que agem sobre nossos movimentos: inércia, gravidade e magnetismo.

Discutiremos brevemente a seguir as forças e sua exemplificação em trechos de obras de xxxxxxxxxxxx xx xxxxx.

4.1 Inércia

“A inércia musical é a tendência de um padrão de movimento continuar no mesmo desenho, enquanto o significado de ‘mesmo’ depende de como o padrão é representado na



Figura 2: XXXXXX: inércia



memória musical” (Larson 2012, p. 96). Nesse sentido, os movimentos musicais de uma peça ou trecho tendem a se consolidar e é necessário estabelecer uma força contrária, um bloqueio ou contenção. A contenção é um dos esquemas de imagem que age no sentido musical, como descrito por Brower e aqui discutido na seção 2.

O xxxxxxxxxxxx, de xxxxxxxxxxxx, foi escrito especialmente para o pianista brasileiro xxxxxxxxxxxx, em 1992, e explora a percussividade do piano, a possibilidade de construção de fluxos rítmicos que através de gestos descendentes e ascendentes dão origem a um desenho formal – sempre investindo na lógica de figurações motivicas, e de ambientes sonoros contrastantes entre quintas perfeitas e sétimas maiores⁴.

Note o padrão apresentado nos primeiros compassos da peça, exposto na figura 2. Os grupos de 4 semicolcheias se deslocam pela extensão do piano, em um forte impulso de movimento. Esse padrão tende a continuar ocorrendo e é necessário um bloqueio para que ele seja interrompido.

Na figura 3, o padrão é interrompido. O acorde, no final do primeiro sistema, é a primeira aparição de notas simultâneas da peça. Note que há a mudança de andamento e um arrefecimento do movimento musical. O que sucede é um gesto rítmico, com uma configuração que lembra um atabaque, com uma rítmica de natureza bastante diversa do padrão inicial, mas que apresenta a força necessária para a contenção do padrão inicial.

4.2 Gravidade

“A gravidade melódica é a tendência de uma nota (ouvida sobre uma posição estável) de descender [...] Como em um movimento físico análogo, a energia de um salto ascendente grande é dissipada em um subsequente passo descendente” (Larson 2012, p. 83). Larson enfoca na gravidade melódica, mas proponho que as tendências de repouso descendente se estendem às diversas relações entre as alturas, como no contraponto, condução de vozes, etc. O esquema de verticalidade e equilíbrio, proposto por Brower (figura 4) apresenta forte relação com a noção de gravidade apresentada por Larson.

xxxxxxxxxxxx, de xxxxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxx, para acordeon, zabumba e triângulo, foi composta em 2015. A peça explora as possibilidades de uso de técnicas estendidas para instrumentos, buscando sonoridades não apresentadas no ambiente popular e tradicional dos instrumentos. O material motivico deriva de três canções significativas de Luiz Gonzaga. Cada uma dessas partes é subdividida em seções: a primeira parte (comp. 1-36), que se utiliza de material motivico da canção *Paraíba*, além da introdução

⁴Referências e informações omitidas por conta da autoria.



Figura 3: XXXXXX: a quebra do movimento pela força da rítmica de Candomblé

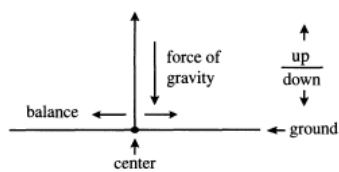



Figura 4: Centro, verticalidade e equilíbrio: esquemas combinados em Brower (p. 330)

Figura 5: XXXXXX: gravidade

Figura 6: XXXXXX: gravidade

(comp. 1-12), tem uma subdivisão ABA. A segunda parte (comp. 37-65), que utiliza a canção *O Cheiro da Carolina*, tem estrutura AB que se repete por 3 vezes com algumas variações. Utilizando a canção *Hora do Adeus*, a terceira parte (comp. 66-109) tem estrutura ABAC, seguida de uma pequena coda com material de A⁵.

Na primeira seção, a peça  apresenta gestos descententes na sanfona que moldam o fluxo musical. Note na figura 5 como o movimento repousa do C e como o triângulo e a zabumba pontuam o impulso. Esse desenho ocorre durante toda a seção, sempre com os pontos de repouso nas notas graves.

Na figura 6 há uma variação do gesto, com uma figuração melódica. Note que o impulso da figuração também apresenta pontos estáveis nas notas graves que se sucedem, e que o próprio movimento das notas mais graves também é descendente, finalmente repousando no C#.

4.3 Magnetismo

“O magnetismo melódico é a tendência de uma nota instável se mover para a nota estável mais próxima, uma tendência que se torna mais forte na medida em que nos aproximamos de uma meta” (Larson 2012, p. 88). Nesse sentido, notas estáveis, que exercem centralidade em uma certa passagem, tendem a atrair o movimento de notas menos estáveis. Estamos aqui em correlação com o esquema de equilíbrio e de centro-periferia de Brower, apresentado na figura 4, p. 6.

⁵Referências e informações omitidas por conta da autoria.

| | 1º Aparição | 2º Aparição | 3º Aparição | 4º Aparição | 5º Aparição |
|------------|-------------|-------------|-------------|-------------------------|-------------|
| Material 1 | 17 [1-17] | 15 [19-33] | 13 [36-48] | interrupção do processo | 6 [89-94] |
| Material 2 | 1 [18] | 2 [34-35] | 3 [49-51] | 4 [85-88] | 5 [95-99] |

Figura 7: XXXXXX: justaposicao cíclica

Fumebianas N° 2 é a segunda peça da série *Fumebianas* (da FUMEB, Fundação Mestre Bimba), onde são desenvolvidas ideias e processos relacionados a uma pesquisa sobre a relação entre música e movimento na Capoeira Regional. Diversos materiais foram extraídos do diretamente do contexto, tais como material melódico, texturas, escalas, etc. Entretanto, é no campo conceitual que *Fumebianas* propõe um universo poético profícuo, a partir dos quatro conceitos inferidos no contexto: ciclicidade, incisividade, circularidade e surpreendibilidade⁶.

Ocorre nessa peça um processo de justaposição cíclica de materiais, apresentado na figura 7. O material 1 é sempre um gesto onde uma nota é o centro, por sobre o qual parte as demais notas, e por sobre o qual está o ponto mais estável de cada seção. Note na figura como



Note na figura 8 como a nota G serve sempre como centro e como ponto de partida e de estabilidade para todo o trecho. Em cada uma das seções, uma nota é escolhida como centro e sempre desempenha um papel de magnetismo em relação às outras notas e aos gestos que dela derivam.

5 Considerações finais

Nesse artigo, apresentamos uma abordagem para o entendimento musical pelo viés da relação entre música e movimento, derivada das metáforas conceituais e dos esquemas de imagem. Nossa principal contribuição é a articulação entre os esquemas de Brower e as forças musicais de Larson, com a apresentação de exemplos em obras de xxxxxxxx xx xxxxx.



É importante mencionar que o sentido que buscamos desvelar com as forças musicais nos exemplos citados, que estão na perspectiva de uma semântica cognitiva, ganham sentido a partir de uma semântica cultural (Jay 1998), como já discuti em outros textos⁷. Nesse sentido, nos três exemplos, as forças musicais estão relacionadas com contextos culturais, respectivamente, rítmicas dos atabaques, forró e capoeira regional.



As teorias cognitivas do sentido musical podem nos ajudar a entender as forças musicais, mas seu potencial pode ser multiplicado em relação à ideia de composição e cultura. Além disso, é necessário que se estabeleça uma incursão pelos exemplos contemporâneos e, como no caso desse artigo, de xxxxxxxx xx xxxxx, já que grande parte dos exemplos nessa literatura são da prática comum tonal. Dessa forma, essas teorias podem ganhar novas perspectivas, inclusive com sua potencial aplicação didática para a composição musical⁸.

⁶Referências e informações omitidas por conta da autoria.

⁷Referências e informações omitidas por conta da autoria.

⁸Referências e informações omitidas por conta da autoria.

B ♩ ~ 60 *tranquilo, ma giusto ed espressivo*

19

Fl. *wind tones* *pp* *key clicks with air* *f possibile* *5* *7* *5* *fl.* *pp*

B♭ Cl. *key clicks with air* *f possibile* *7* *5* *ord.* *ff molto sonoro* *3* *pp*

Gtr. *p* *f* *mf sonoro* *3* *p* *p*

Hp. *mf* *B₃* *A₄* *p sonoro e espressivo*

Pno. *inside the piano* *f possibile* *fz* *fz*

Vln. *ord.* *sul pont.* *percussion (energic, a lot of movement)* *pp* *fp* *f* *pp* *f*

Vla. *percussion (energic, a lot of movement)* *mf* *pp* *f*

Vlc. *percussion (energic, a lot of movement)* *pp* *f* *ord.* *fp* *sfp*

Cb. *percussion (energic, a lot of movement)* *pp* *f* *fp* *sul pont.*

Figura 8: XXXXXX: magnetismo

Referências

- Abdallah, Samer, e Mark Plumbley. 2009. "Information dynamics: patterns of expectation and surprise in the perception of music." *Connection Science* 21 (2-3): 89–117 (June–September).
- Brower, Candace. 2000. "A Cognitive Theory of Musical Meaning." *Journal of Music Theory* 44 (2): 323–379.
- . 2008. "Paradoxes of pitch space." *Music Analysis* 27/i:51–106.
- Gritten, Anthony, e Elaine King. 2006. *Music and Gesture*. Hampshire/Burlington: Hashgate.
- Huron, David. 2006. *Sweet anticipation: music and the Psychology of expectation*. Cambridge/MA: MIT Press.
- Jay, Martin. 1998. *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Johnson, Mark. 1990. *The Body in the Mind: The bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, Mark L., e Steve Larson. 2003. "'Something in the Way She Moves' - Metaphors of Musical Motion." *Metaphor and Symbol* 18 (2): 63–84.
- Lakoff, George, e Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- . 2003. *Metaphors we live by*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Larson, Steve. 2012. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nogueira, Marcos. 2009. "A semântica do entendimento musical." In *Mentes em música*, editado por Beatriz Ilari; Rosane C. Araújo. Deartes-UFPR.
- Phillips-Silver, Jessica. 2009. "On the meaning of movement in music, development and the brain." *Contemporary Music Review* 28 (3): 293–314 (June).
- Rothfarb, Lee. 2002. In *Energetics de The Cambridge history of Western music theory*, p. 927–81. Cambridge/New York: Cambridge University Press. Organizado por Thomas Christensen.
- Snyder, Bob. 2000. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Spitzer, Michael. 2004. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Referências omitidas.