A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da *música como narrativa* como horizonte conceitual na formação de processos composicionais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COGNIÇÃO INCORPORADA E CRIAÇÃO MUSICAL

Ricardo Augusto Moreira Alves
Doutorando em Composição – Universidade Federal da Bahia
Email: flash.alves@gmail.com

Guilherme Bertissolo
Doutor em Composição – Universidade Federal da Bahia
Email: guilhermebertissolo@gmail.com

Resumo: O artigo aborda uma pesquisa em andamento que 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*.

The friction between musical schemes from the perspective of music as a narrative as a conceptual horizon in the formation of compositional processes

Abstract: The article addresses an ongoing research on 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*.

1. Introdução

O presente artigo apresenta um panorama conciso da pesquisa desenvolvida ao longo do Doutorado, atualmente em fase final, assim como suas conclusões parciais. Como ideia central, propõe-se a fricção entre diferentes esquemas musicais[1] como uma relevante potencialidade na construção de processos composicionais que foram consolidados em um sistema composicional fundamentado nas teorias da cognição incorporada. Nessa acepção, *esquemas* seriam estruturas e/ou formulações mentais conceptualizadas a partir de nossas experiências no mundo que nos auxiliam a compreendê-lo, assim como possibilitam a

comunicação e o compartilhamento dessas informações. Seguindo tal acepção, defendemos que a dialética entre os esquemas existentes pode oportunizar novas interpretações ao serem dissociados de seus ambientes originais, atuando, assim, em um processo artificial e dinâmico de ressignificação que se direciona à estruturação subjetiva de novos significados musicais. Isto é, "novas" experiências musicais revelar-se-iam na reconceituação[2] de "antigos" esquemas construídos na assunção da *música como narrativa*, isto é, ouvir *como* narrativa.

A seguir, discorreremos sobre cada um dos três conceitos-chave que alicerçam o sistema composicional proposto: *significação metafórica*, *esquemas musicais* e *música como narrativa*.

2. Significação metafórica

George Lakoff e Mark Johnson (1980) sustentam que os processos de conceituação 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.

Ressalta-se que a dimensão cultural exerce influência determinante na formação das metáforas conceituais. Utilizando um exemplo relacionado à música, tomemos a metáfora conceitual RELAÇÕES DE ALTURA SÃO RELAÇÕES ESPACIAIS VERTICAIS (grave-baixo e agudo-alto) que norteia grande parte da música produzida no ocidente. Por outro lado, Lawrence Zbikovisky (ZBIKOWSKI, 1997, p.203) nos diz que, em Bali, RELAÇÕES DE ALTURA SÃO RELAÇÕES DE TAMANHO FÍSICO (grave-grande e agudo-pequeno). Logo, os habitantes dessa localidade construíram essa metáfora conceitual devido às suas experiências com o Gamelão: os maiores instrumentos produzem os sons mais graves e os menores, os sons agudos.

Um conceito essencial para a formação das metáforas conceituais são os *esquemas de imagem*, já que estruturam nosso entendimento dos domínios de origem. São produtos de nossas experiências corporais repetidas e fundamentam o processo de mapeamento entre domínios. Não são conceitos, mas fornecem a estrutura fundamental sobre a qual os conceitos são formados. Podem ser combinados entre si, gerando mapeamentos e significados mais complexos.

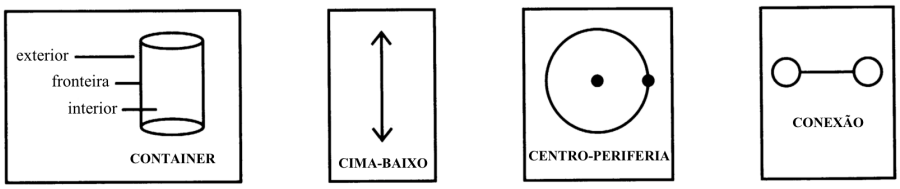


Figura 1: *Esquemas de imagem.*

A figura 1 exibe alguns *esquemas de imagem* (*image schemas*). Apesar de poderem ser representados graficamente, não são visuais – a representação gráfica de um *esquema de imagem* é simplesmente uma maneira de capturar a organização inferida de padrões de comportamento e formação de conceitos.

Concluimos então que, sob a perspectiva das teorias da cognição, música é metáfora (NOGUEIRA, 2009). Nesse direcionamento, a estruturação dos sons em música ocorre da mesma forma que construímos e damos sentido aos conceitos abstratos que fazem parte de nossas vidas cotidianas. Nós, assim, organizamos os sons como uma projeção metafórica de esquemas mentais cognitivos provenientes de experiências corporamente constituídas (união entre corpo e mente).

3. Esquemas musicais

David Huron afirma que um esquema é geralmente descrito como um "conjunto" esperado, sustentando que:

> Um esquema fornece um modelo encapsulado comportamental ou perceptivo que pertence a alguma situação ou contexto […] a habilidade de formar esquemas distintos permeia a experiência musical. É a habilidade dos cérebros para formar múltiplos esquemas que fornece a fundação psicológica para distinguir diferentes estilos e gêneros (HURON, 2006, p.204).

Bob Snyder defende que os esquemas funcionam "[...] como normas ou conjuntos de idéias sobre como as coisas geralmente são, e nos permitem passar por situações sem ter que conscientemente avaliar repetidamente todos os detalhes e seus significados: eles operam inconscientemente para contextualizar a experiência atual (id, p.95 e 96). O autor continua afirmando que é da articulação entre estruturas musicais que surgem os esquemas. Para ele, estes seriam "largas representações da memória abstrata que nos permitem ter expectativas sobre o progresso dos eventos musicais e sobre muitos outros aspectos da organização musical" (SNYDER, 2000, xix–preface). Diante da afirmação anterior, concluimos que a expectativa é determinante na formação de novos esquemas, pois respondem a uma falha indutiva na previsão dos eventos. É o que Huron sustenta ao afirmar que "quando nossas

expectativas provam estar erradas, as condições estão maduras para aprender um novo esquema" (Id., p.217). Expectativa e memória, assim, são pressupostos fundamentais para a articulação dos componentes do sistema composicional proposto.

Nessa pesquisa, o conceito de *esquema* é aplicado composicionalmente de maneira mais abrangente, relacionando-se predominantemente aos estilos e gêneros musicais. Entendemos que esse direcionamento ressalta uma dimensão cultural nos processos de criação artística que serve como uma viável alternativa de resposta aos pressupostos de nossa realidade pós-moderna.

4. *Música como narrativa*

Propondo-se a oferecer um caminho alternativo para a relação entre narrativa e composição, essa pesquisa busca apresentar sua própria interpretação a algumas questões relevantes como, por exemplo, as propostas por Michael Klein: "Como podemos falar de narratividade na música? O que ganhamos a partir de uma compreensão narrativa na música?" (KLEIN; REYLAND, preface, x–xi). Longe de defender a narrativa musical como a única forma de dar sentido à musica e atribuir significado às experiências musicais subjetivas, sugerimos que este é um ambiente favorável à interação de esquemas musicais metaforicamente construídos. Defendemos, assim, que os ouvintes não apenas formam esquemas imagético-conceituais, mas, como uma prerrogativa/necessidade humana, buscam relacioná-los entre si de forma dinâmica, à maneira de um enredo/trama (*plot*) numa história. É o nos diz Fred Maus:

> Os ouvintes podem ouvir sucessões musicais como histórias, porque podem encontrar algo como ações, pensamentos e personagens na música. […] Os eventos musicais podem ser considerados como personagens ou como gestos, asserções, respostas, resoluções, movimentos direcionados a metas, referências e assim por diante. Uma vez que são assim considerados, é fácil considerar as sucessões de eventos musicais como formando algo como uma história na qual esses personagens e ações se juntam para formar algo parecido a uma trama (MAUS, 1991, p.6).

Apesar de concordarmos com Maus, não há como ignorar alguns problemas dessa perspectiva: é possível existir uma narrativa puramente musical? Seria verossímil uma narrativa formada exclusivamente por sons ser reconstruída por ouvintes de realidades culturais distintas, tal como conceptualizada pelo compositor sem qualquer tipo de assistência externa ocorrendo isso de maneira óbvia e compartilhada? Debruçando-se sobre o assunto, Byron Almén (2003) alerta que o problemático status da narrativa musical como disciplina refere-se a um desacordo geral sobre sua natureza, propriedades e alcance de aplicação. Três

problemas centrais apresentam-se como justificativas:

- Tendemos a recorrer a interpretações narrativas quando não se aplicam os paradigmas analíticos tradicionais formais, harmônicos e/ou gerais;
- Narrativa musical tende a ser associada ao programático: títulos evocativos, textos dramaticos/épicos ou quaisquer variedades de acessórios/ligações que convidam o ouvinte a ouvir música de uma determinada maneira;
- Narrativa musical é tipicamente entendida como um fenômeno derivativo: suas estratégias formais, material subjetiva e metalinguagem crítica são todas aparentemente importadas da literatura ou drama;

Buscando um caminho alternativo, nossa pesquisa propõe uma narrativização cognitiva como alternativa para tais problemas, ao assumir e defender que existe um nível de narrativização que não mantém conexão direta com a literatura, nem tampouco dela depende para produzir significados. Tomemos o *esquema de imagem* ORIGEM-TRAJETÓRIA-META (SOURCE-PATH-GOAL) abaixo:

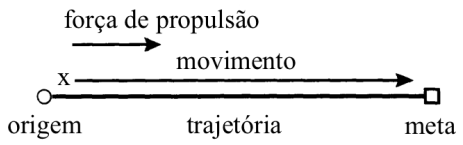


Figura 2: Esquema de imagem ORIGEM-TRAJETÓRIA-META

Candace Brower (2002) defende que os *esquemas de imagem* e suas associações podem gerar interpretações metafóricas adicionais devido a implicações (*entailtments*) decorrentes de sua própria estrutura interna. Na figura 2, por exemplo, podemos interpretar de forma natural e aceitável que poderia existir um agente que intencionalmente sustenta ou impede o movimento. Poderíamos sentir forças como a gravidade e inércia atuando sobre o movimento e influenciando o atingimento de metas (LARSON, 2012). Entenderíamos que eventuais bloqueios podem ser transpostos pela repetição de ações, pelo aumento da força de propulsão ou pela busca de caminhos alternativos. A figura 3 representa graficamente tais estruturas de enredo do esquema SOURCE-PATH-GOAL:

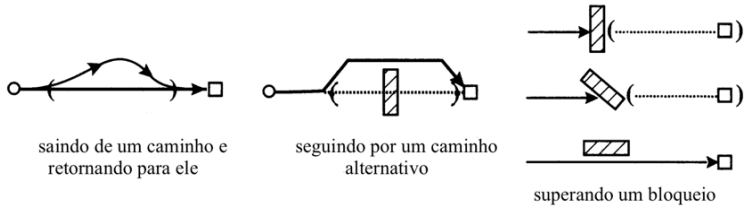


Figura 3: Possíveis estruturas de enredo decorrentes do esquema SOURCE-PATH-GOAL.

Em outras palavras, Brower sugere uma dimensão narrativa elementar intrínseca ao processo de significação metafórica que foi adaptada e alçada à ideia central do conceito de *música como narrativa* aqui proposto. Entendemos que o processo de narrativização cognitiva atua em um nível fundamental, não sendo assim possível indicarmos "aquela" narrativa determinada, devido à não referencialidade dos sons *per se*. Por outro lado, é perfeitamente possível estabelecermos condições que favoreçam a identificação e a interpretação de estruturas de enredo a partir da utilização composicional de esquemas metafóricos básicos e indispensáveis ao entendimento de nossas experiências no mundo.

Diante dessa concepção, assumimos o "ouvir como narrativa" no compor musical como um ato intencional de estabelecer condições que favoreçam o embate e o diálogo de estruturas musicais metafóricas. Em nosso caso, utilizamos estilos e gêneros musicais como ferramenta principal, apesar de reconhecermos que estruturas de enredos latentes naturalmente habitam construções metafóricas em níveis mais específicos (e.g. motivos, frases e gestos musicais).

5. Integração conceitual: Sistema composicional

Para a implementação composicional dos conceitos teóricos anteriores, o trabalho adaptará a *Conceptual Blending Theory* de Gilles Fauconnier e Mark Turner, objetivando formar um sistema composicional no qual todos esses elementos sejam indissociáveis e imprescindíveis. Segundo os autores, "Mistura conceitual é uma operação mental básica que leva a novos significados, insights globais e compressões úteis para a memória e para a manipulação de faixas difusas de significado […]" (FAULCONNIER; TURNER, 2004, p.57 e 58). Nesse processo, dois espaços mentais de absorção são relacionados entre si e reunidos primeiramente em uma "zona mental" genérica (*generic space*). Esse *espaço genérico* abarcaria elementos comuns entre esses espaços mentais, objetivando uma compatibilização no processo de mapeamento: buscam-se pressupostos em comum e descartam-se fatores irrelevantes. Tal circuito, quando em operação, origina um novo espaço mental – o *Blended*

Space – uma "mixagem" entre os espaços mentais iniciais que, apesar de produzir uma significação emergente, ainda com esses mantém conexão.

Três pontos centrais podem ser destacados 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 experimentais; 3) os espaços mentais de absorção não determinam a rede de integração, já que as redes imaginativas podem divergir entre si, apesar de apresentarem a mesma "solução" topográfica. Essas observações, por si só, justificam a escolha dessa teoria como eixo de articulação dos conceitos teóricos investigados. Isso ocorre principalmente pelo fato de seu núcleo estar naturalmente aberto para que variadas interpretações – e variados esquemas – sejam considerados válidos e viáveis para a construção de significados, mesmo que aparentemente incongruentes. Incorporamos o conceito de *música como narrativa* no *espaço genérico* do diagrama dos autores. Aqui, quatro conceitos apontados por Michael Klein como as metáforas de maior destaque no campo da narrativa musical – *agenciamento*, *temporalidade*, *enredo* e *narrador* – são explorados composicionalmente sob a égide da expectativa e memória (narrativização cognitiva) assentando a forma de atuação sob a qual os esquemas musicais serão friccionados. Vejamos na figura 4 a rede básica de integração no *Conceptual Blending Theory* e na figura 5 como nosso sistema composicional foi construído a partir da adaptação dos preceitos anteriores:

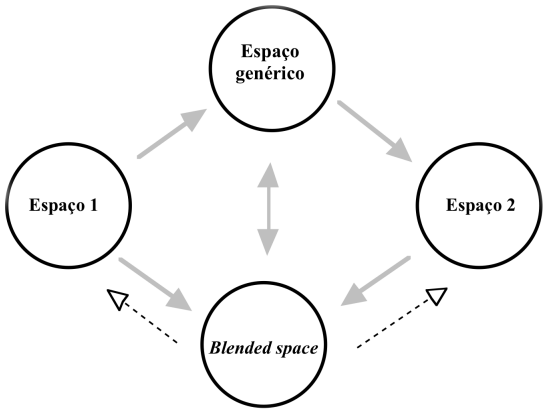


Figura 4: Rede básica de integração

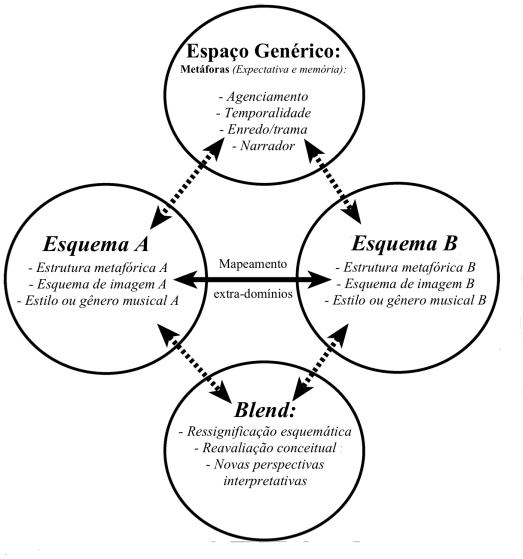
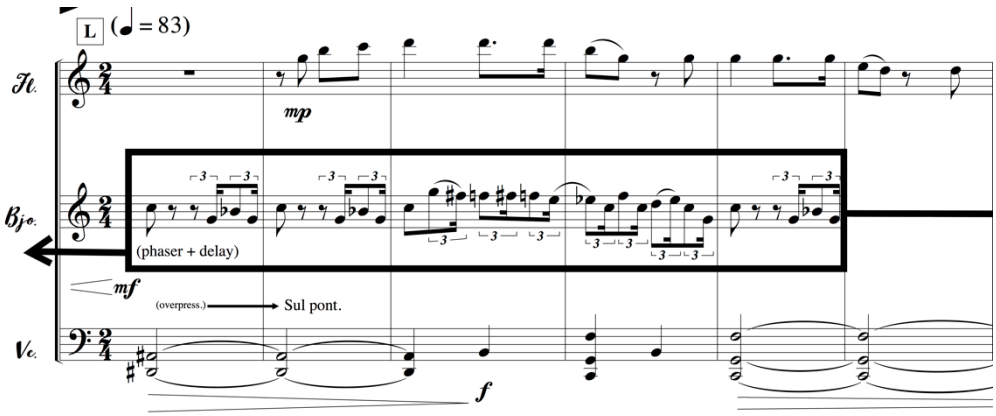


Figura 5: Sistema composicional

Sem nos aprofundarmos na análise de cada uma das metáforas que habitam o *espaço*

genérico no sistema composicional exibido na figura 5, cabe ressaltar seus principais objetivos e intenções. *Agenciamento* seria a inclinação natural de ouvir motivos, gestos, ritmos e texturas musicais desdobrando-se com uma urgência interna ou como um ato de vontade contrariamente a uma submissão a algum processo composicional determinado ou mecanicista. Quanto à *temporalidade*, assumimos as propostas de Jonathan D. Kramer (KRAMER, 1998) que defende a existência de múltiplas instâncias temporais simultâneas na experiência musical. Para ele, o tempo musical é um confronto dinâmico de elaborações temporais evocadas pela própria obra musical com o tempo ordinário ("do relógio") que estrutura os eventos habituais de nossas vidas (ocidentais). Ele propôs algumas categorias temporais como o *gestural time*, o *vertical time*, o *moment time*, o *multiply-directed time* que enceram em si uma maior ou menor aproximação com os conceitos de *linearidade* (direcionamento a metas, mudança, "tornando-se") e *não linearidade* (audição cumulativa, estaticidade, "sendo"). O pressuposto do *enredo* foi exposto anteriormente no item 4 (*Música como narrativa*). A questão do *narrador* é subjetiva; é a motivação por detrás de todo o trabalho de pesquisa. Michael Klein (KLEIN; REYLAND, 2012) entende que o discurso musical tem o potencial para sinalizar uma voz narrativa. Ao concordarmos e assumirmos tal prerrogativa, defendemos que a voz latente dos processos composicionais propostos pelo trabalho é uma voz pós-moderna. Uma voz que, em algum nível, aceita a multiplicidade de manifestações musicais como uma potencialidade artística e não como um obstáculo no processo de criação.

6. Implementação composicional do sistema proposto



Exemplo 1: *Gigito's Rendezvous*, c.146 a 151.

O exemplo 1, extraído da peça *Gigito's Rendezvous*, demonstra concisamente como se deu a aplicação composicional das estratégias e processos desenvolvidos sob os

pressupostos do sistema composicional proposto. Esta composição foi elaborada a partir da fricção entre estilos musicais distintos, agenciados através de citações de canções tonais de gêneros populares (*pop*, *country*, *blues*…) No processo de narrativização, os agentes lutam por seu "lugar" no habitat-obra: a flauta apresenta um trecho da tradicional canção *country* chamada *Night Train to Memphis*[3], o banjo improvisa (módulo) sobre uma célula decorrente de intenções melódicas do *blues*, enquanto o cello apresenta sonoridades "contemporâneas" (música de concerto). Devido à inviabilidade de apresentação de exemplos com partitura de todos os processos composicionais utilizados na pesquisa, achamos oportuno apresentar uma tabela (fig. 6) contendo algumas estratégias relacionadas a cada uma das quatro metáforas-chave que regem o *espaço genérico* do sistema composicional proposto:

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 idiomaticidades 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

Figura 6: Estratégias e processos compositivos: Sistema composicional (*espaço genérico*)

7. Conclusões parciais

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 atualmente de associações com as teorias literárias. O processo de narrativização de esquemas musicais, aqui aproximado dos pressupostos da estruturação cognitiva, ao ser explorado composicionalmente, revela-se 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.

Referências

ÁLMEN, Byron. "Narrative Archetipes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis". In: *Journal of Music Theory*, 47(I), 2003.
BROWER, Candace. "A Cognitive Theory of Musical Meaning". In: *Journal of Music Theory*, Vol. 44, No. 2, p.323–379, 2000.
FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books, 2002.
HURON, David. *Sweet Antecipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge; MIT Press Books, 2006.
KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas. eds. *Music and Narrative since 1900*. Indiana University Press, 2012.
KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies.* New York: Schirmer, 1988.
LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Chicago, 1980.
LARSON, Steve. Musical forces: *Motion, methaphor, and meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
MAUS, Fred, E. "Music as Narrative". In: *Indiana Theory Review*, vol.12, p.1–34, 1991.
NOGUEIRA, Marcos. A semântica do entendimento musical. In: ARAÚJO, Beatriz Ilari; Rosane C. (Ed.). *Mentes em música*. Curitiba: Deartes-UFPR, 2009.
SNYDER, Bob. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press, 2000.
ZBIKOWSKI, Lawrence. "Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy," the Journal of Music Theory 41/2: 193–225, 1997.

Notas

[1] Candace Brower (2000) sugere que o significado musical provem de três padrões de armazenamento na memória: *esquemas intra-opus* (criados no âmbito de uma obra musical), *esquemas musicais* (abstraídos das convenções musicais) e *esquemas de imagem* (abstraídos da experiência corporal). Os dois primeiros seriam esquemas *intra-domínios* (*intra-domain*) e o ultimo, *entre-domínios* (*cross-domain*).

[2] Conceito proposto por Rebecca McSwain (2002) e explorado em nossa pesquisa de mestrado como um caminho de mediação e articulação entre os ambientes esquemáticos da música de concerto e da música popular. Seu pressuposto básico foi vislumbrar as imanências e distintibilidades de cada esquema estilístico como potencialidades composicionais.

[3] 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.