

ESCUTANDO MEYER E OUTRAS ESCUTAS

Luis Felipe Radicetti Pereira
felipe.radicetti@gmail.com

Orientador: Prof. Dr. José Nunes Fernandes
jonufer@globob.com

Resumo

Neste artigo procuramos trazer os principais pontos da teoria de Leonard Meyer, descrita em seu livro *A Emoção e o Significado em Música* (1957), fazer comparações com estudos posteriores e confrontar a teoria de Meyer com o texto de Robert Miller no artigo *Affective Response*. In: Colwell, R. *Handbook of research on music teaching and learning*. 1992. O autor identifica problemas na teoria de Meyer. Concordamos com a avaliação Miller e, referenciados nos processos psicológicos estudados por Freud, podemos supor a importância da relação estabelecida entre música e ouvinte, e considerar o investimento deste último como determinante nessa relação. Este mundo emocional que se lança irresistivelmente em relação com a música, que produz intenso prazer corporal e que permite sentirmo-nos tão humanos.

Palavras chave: Música, Emoção, Significado, Meyer, Serafine, Miller, Freud, cognição, psicologia.

Abstract

In this article we tried to bring up the main points of the theory of Leonard Meyer, described in his book *The Emotion and Meaning in Music* (1957), make comparisons with later studies and compare the theory of Meyer with the paper of Robert Miller's *Article Affective Response*. In: Colwell, R. *Handbook of research on music teaching and learning*. 1992. The author identifies problems in the theory. We agree with the Miller's assessment and referenced in the psychological processes studied by Freud, we believe the importance of the relationship between music and listener, and consider the investment in this latter aspect as determinant in this relationship. The emotional world that is irresistibly launches itself in connection with the music, produces intense body pleasure and allows us to feel so humans.

Key-words: Music, Emotion, Meaning, Meyer, Serafine, Miller, Freud, cognition, psychology.

Escutando Meyer

Lado A

Em seu livro *A Emoção e o Significado em Música* (1957), Leonard B. Meyer desenvolve uma teoria de comunicação emocional para explicar a existência de emoção e significado na música, combinando a teoria da Gestalt e teorias dos pragmatistas Charles Sanders Peirce e John Dewey. Nesta teoria, Meyer descarta a possibilidade de significação extramusical, afirma que o sentido da música é inteiramente intramusical e que este é equivalente à expectativa.

Meyer apresenta evidências como provas da resposta emocional à música, assim entendidas como subjetivas, considerando os relatos dos compositores e ouvintes, que têm afirmado que a música para eles desperta sentimentos e emoções; e como objetivas enquanto comportamentais, considerando a ativação de conjuntos ideomotores expectantes, quando o ouvinte aporta opiniões definidas sobre o poder afetivo da música.

A teoria de Meyer é que a emoção ou o afeto acontece quando uma tendência musical é estabelecida e então aprisionada ou retardada ou ainda modificada. Esta teoria, fundamentada na lei do afeto - que estipula que a emoção se provoca quando se inibe uma tendência a responder - é uma proposição geral que guarda relação com a psicologia humana em todos os campos da experiência. A emoção ou o afeto se originariam quando uma tendência a responder é refreada ou inibida, não por outra tendência oposta, mas simplesmente pelo fato de que por alguma razão, seja física ou mental, não pôde chegar à culminação. Mas Meyer conclui também que a experiência musical se difere da experiência não musical, indicando que a experiência afetiva inclui a consciência e o conhecimento da situação que serve de estímulo, enquanto que os estímulos musicais não são referenciais. A experiência emocional, por outro lado, é diferenciada "porque ela envolve consciência e cognição de uma situação de estímulos na qual, por ela mesma é necessariamente diferenciada" ³⁰⁴.

³⁰⁴ (Meyer, Leonard B. *Theory. Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956, p.19).

Em seu livro Meyer dá conta da existência de estados afetivos intangíveis, não referenciais, experimentados como resposta à música. A experiência afetiva produzida em resposta à música é específica e está diferenciada, porém mais em função da situação musical que em função de estímulos extramusicais. E conclui que a situação que serve de estímulo – a música – não é referencial.

Relacionando a significação da música à expectativa, Meyer indica que a escuta de música implica em tendências expectantes, no sentido de que o ouvinte busca o conseqüente que resulta relevante e apropriado de um antecedente propositivo de um modelo referencial. Nesse sentido, nós ouvintes, aguardaríamos sempre por um conseqüente específico e por uma mudança ou culminação do fragmento ouvido, assim como quando a situação do discurso se apresenta ambígua. Caso estas expectativas sejam frustradas, o resultado seria a incerteza em relação ao curso dos acontecimentos do discurso musical, e que caso persistam, seriam rejeitados, pela reação contra estes estados incômodos.

A observação de Meyer de que a expectativa do ouvinte é a de reconhecer uma sucessão de sons costumeira ou esperada e de considerar este comportamento como uma norma parece estar mais relacionado a um comportamento cultural social adquirido. Meyer Conclui: “O significado não está no estímulo, não está naquilo que designa, nem no observador. O que indica um estímulo musical não são conceitos e objetos extramusicais senão outros acontecimentos musicais em andamento.”

Conforme descrito acima, para Meyer, o que se constitui, no discurso musical como uma morfologia estrutural da música, e que sem dúvida constitui uma sintaxe musical - diferentemente das línguas – é interpretado como um vocabulário de significantes reduzido a uma dialética de semelhanças e diferenças unicamente relacionada com as matrizes familiares ao ouvinte.

O prazer que obtemos do estilo não consiste em um interesse intelectual em detectar semelhanças e diferenças senão em um imediato gozo estético na

percepção que resulta da aparição e suspensão de expectativas que são produto de muitos encontros prévios com obras de arte.³⁰⁵

Segundo Robert Miller, Meyer afirma que a música é um processo estocástico (uma referência ao estilo musical do compositor grego Yannis Xenakis que introduziu a teoria matemática das probabilidades na composição musical) – “um desdobramento que produz certos elementos de acordo com certas habilidades. Mais ainda, a música é um tipo especial de estocástica conhecido como cadeia de Markoff. Como tal, as probabilidades de um evento dependem dos eventos que vierem anteriormente.”³⁰⁶

Exatamente sobre este constructo, Mary L. Serafine, em seu livro *Music as cognition. The development of thought in sound* (1988) que apresenta uma teoria da música como cognição, utiliza-se da morfologia da música (que analisa a estruturação das frases melódicas, membros de frases, motivos, incisos, etc.), sob o ponto de vista da recepção, referindo-se a uma cadeia motívica (*motivic chaining*). “O encadeamento do motivo é um processo cumulativo ou aditivo pelo qual duas ou mais unidades (ou motivos) são combinados sucessivamente em uma unidade maior. Este processo, obviamente, é necessário para que a música continue sendo uma unidade singular, para que todos os eventos musicais se encadeiem ou sejam um a seqüência do outro. Podemos falar de processo “retroauditivo”, isto é, de uma construção de um todo sucessivamente, como uma extensão, da qual se tem a compreensão apenas tardiamente.... O todo é compreendido apenas com a experiência da sucessão temporal”.

Aqui gostaríamos de acrescentar que a música do ocidente estrutura-se - de forma mais ou menos explícita - dialeticamente, utilizando-se de signos propostos pelo compositor, que os constrói como estruturas que guardam entre si relações de similitudes e diferenças, e estas relações se dão através das repetições e oposições apresentadas em uma seqüência

³⁰⁵ Meyer, Leonard B. Theory. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956, p.19.

³⁰⁶ Miller, Robert F. Affective Response In: Colwell, R. *Handbook of research on music teaching and learning*. New York, Schirmer Books, 1992.

determinada de tempo. Estas estruturas musicais assim dispostas permitem ao ouvinte reconhecer estas relações constituintes das estruturas micro e macro em uma obra musical. (motivos, membros de frase, frase, etc. e até nas formas macro). Todavia, verificamos que o reconhecimento e entendimento destes significados intramusicais atribuídos depende diretamente do treinamento musical do ouvinte. Sobre isso falaremos mais adiante.

Serafine, em seu livro, faz referências às similitudes de sua teoria com a de Meyer:

“Esta teoria tem alguma similaridade à tese da teoria cognitiva que eu propus, porque dá ênfase aos **processos mentais** do homem e não a peculiaridades pessoais ou a forças externas ao homem”. (grifo da autora).³⁰⁷

Serafine enfatiza, em seu trabalho, a distinção entre sensação/percepção, de um lado e cognição, de outro, atrelada à definição da música como cognição; Busca valorar as implicações desta definição cognitiva na teoria musical e mais genericamente, na arte.

Os critérios empregados na abordagem de sua teoria de música como cognição aparece explícita em duas citações:

Não está claro o que estamos fazendo quando nos propomos a fazer música. Não está claro porque a música nos afeta. No fazer e no ouvir música, experimentamos organização, coerência e desvios, mas não é imediatamente óbvio como tais efeitos são causados ou onde na música eles se situam.

Se o principal critério de bem, no domínio da sensação, é o prazer ou a beleza, então o principal critério de bem no conhecimento é a organização. Somente, paradoxalmente, você diz que uma coisa é lógica, coerente ou bem organizada, é que ela tem sentido.³⁰⁸

³⁰⁷ Serafine, Mary L. *Music as Cognition. The development of thought in sound*. New York, Columbia University Press, 1988.

³⁰⁸ Idem, *Music as Cognition. The development of thought in sound*. New York, Columbia University Press, 1988.

Embora sejam inegáveis os avanços das pesquisas na compreensão dos processos cognitivos, a nossa experiência artística não se reconhece nos resultados apresentados por tais estudos. A impressão que se tem é que os autores falam apenas de um aspecto de um tipo de experiência multifacetada e que o seu significado – que se realiza no âmbito de sua própria complexidade - se apresenta fortemente prejudicado pela negação deliberada dos muitos aspectos constitutivos destas experiências.

“Minha opinião é que ele está fazendo uma guerra perdida ao destacar as condições emocionais, na música”³⁰⁹

Cabe, neste momento, indagarmos qual é o ideário orientador da investigação científica que estabelece a valoração e a validade - para a investigação e pesquisa das evidências que tais estudos identificam. E qual é o método de investigação que pode dar conta dos muitos aspectos da experiência musical?

Miller (1992) faz críticas à teoria de Meyer e adverte que todas as formas de música são estímulos potenciais para as respostas afetivas e que estas envolvem significados. “Em se tratando de resposta afetiva, os observadores usam parte de todo o seu sistema mental para descobrir e juntar os significados do objeto musical. A busca pode ser espontânea ou pode ser o resultado de uma situação experimental ou pedagógica, onde as respostas são circunscritas pelas perguntas feitas. A busca pelo significado pode ser inconsciente, consciente ou as duas coisas”.

“As explicações de Meyer possuem algumas deficiências. Duas são muito importantes. Primeiro, ele não postula nenhum mecanismo real para classificar afeto ou emoção depois que a agitação toma lugar. Isso é, suas explicações da diferenciação eventual de estados agitados indiferenciados são insatisfatórias. Segundo, não existe uma boa explicação do porque as emoções prazerosas são emersas. Muitas interrupções pareceram causar surpresa, pelo menos, ou frustrações ou tédio”.³¹⁰

³⁰⁹ Idem, *Music as Cognition. The development of thought in sound*. New York, Columbia University Press, 1988.

³¹⁰ Miller, Robert F. Affective Response In: Colwell, R. *Handbook of research on music teaching and learning*. New York, Schirmer Books, 1992.

Destacamos aqui também a importância da referência de Miller aos *envolvimentos subjetivos*, advertindo que estes últimos são deliberadamente excluídos da discussão na educação musical. Esta importância reside exatamente no fato de que nesta categorização estão os estudos que examinam a emoção em termos de sua relação entre a resposta psicológica e a cognição.

Uma fundação [de um modelo] é a premissa construcionista que existe somente na mente e resulta da habilidade mental em impor ordem aos dados que provêm dos sentidos.... Os dados recebidos através dos sentidos são realmente esparsos e empobrecidos se comparados às respostas mentais, as quais são mais completas e ricas. A mente combina dados sensoriais, pensamento, memória e estratégias construtivas de vários tipos de significados "construtíveis" de um objeto ou evento (Miller,1990, p.64).

Sloboda em seu livro *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, (1985) declara: “Eu respeito muito essa versão intuitiva. Eu acho que os cientistas trabalham sobre uma constante tentação de substituir o que estão estudando por teorias sobre o que eles estão estudando e aí conversar sobre teorias, como se elas fossem à realidade total da situação”.

Observamos que além de Miller e Sloboda, outros autores fazem referência aos efeitos de projeções do mundo interno do indivíduo durante a escuta de música. O próprio Leonard Meyer (1956) escreve que

São freqüentes as associações casuais. Os estímulos musicais podem ter funcionado como um mero tipo de agente catalisador, permitindo que a resposta tenha lugar, mas não desempenhando um papel determinante da experiência.

Nesta afirmativa, Meyer considera a ocorrência de variáveis imprevistas na teoria. A teoria se circunscreve a uma abordagem de pesquisa e não dá conta da participação ativa do ouvinte na escuta de música. E ainda:

A expressão também compreende as atitudes e opiniões que o ouvinte aporta à experiência musical. Que a música dê lugar a uma experiência afetiva ou intelectual depende exclusivamente da disposição do ouvinte.

O Prof. Dr. Albert Schweitzer, escreve em 1902, - num período em que a literatura encontra-se fortemente influenciada pelo simbolismo - o livro “J. S. Bach, o Músico-Poeta” onde apresenta uma análise pormenorizada e uma interpretação da linguagem musical de J. S. Bach, como estruturalmente simbólica, a partir de ocorrências recorrentes de estruturas musicais em relação aos textos corais e das cantatas:

A psicologia nos ensina que toda arte manifesta tendências descritivas, contanto deseje alcançar uma expressão que exceda as suas possibilidades. (...) A lógica das artes é a lógica das associações de idéias (...). A arte é a transmissão das associações de idéias.³¹¹

Outras escutas

Lado B

Zeit ist Raum, ou seja, Tempo é Espaço³¹², é um conceito extraído de um texto do poeta austríaco Rilke, e parece apontar para uma questão central na relação e apreciação de uma obra que desenvolve intrinsecamente no tempo, seja a música, teatro ou o cinema. Um espaço no tempo. O que cabe neste espaço?

Verificamos, observando o vínculo que se estabelece entre o ouvinte e a música, que a emoção e o significado se constroem neste espaço temporal de relação estabelecido entre ouvinte e o estímulo musical e é grandemente determinado pela disposição e aprendizado do primeiro.

³¹¹ Schweitzer, Dr. Albert. *J.S. Bach, o Músico-Poeta*, Ricordi Americana S.A., Buenos Aires, 1902.

³¹² Lopes, Ângela Leite: *A Princesa Branca*, de Rainer Maria Rilke. Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996.

Miller (1992) adverte que “o relacionamento deve ser íntimo, como aquele relacionamento que o intérprete ou o compositor possuem quando se concentram na música que está sendo criada. A transação entre o observador e o objeto pode produzir um resultado passivo e imparcial. Pode ainda produzir um resultado completamente integrado e subjetivo, envolvendo totalmente o observador”.

No que se refere à objetivação do significado, em relação ao conceito exposto por Meyer, consideramos a necessidade de confrontar a sua teoria com o conceito de compreensão da linguagem expresso por Bertrand Russell: **“A compreensão da linguagem é questão de uma série de hábitos adquiridos em si mesmo e devidamente supostos nos demais”** Os significados tornam-se objetivados apenas sob certas condições de consciência e quando tem lugar a reflexão. Dada uma mente disposta à objetivação, o significado se converterá em centro da atenção; Isso novamente nos coloca frontalmente com a questão já referida por Meyer quanto ao aporte de opiniões do ouvinte à experiência musical.

Cabe também alargar a abrangência deste fenômeno não apenas circunscrito à opinião – um conceito racionalizado, adquirido e estabilizado pela reconciliação dos conflitos imanentes em uma idéia - mas também ao investimento pessoal de uma dupla articulação com o material musical: A disponibilidade para a recepção – diretamente relacionada à necessidade pessoal de troca de significados, sejam intramusicais quando utilizada a leitura dos signos estruturais ou sejam extramusicais, quando o ouvinte projeta as emoções e os significados de que precisa, nesta dinâmica de relação.

É o emprego da metonímia no discurso, cujo efeito, ao estender o significado concreto do objeto para o campo de idéias a ele relacionadas através de causa e efeito, que abre no discurso, o necessário espaço de significação para o aporte das projeções do receptor. Para Craig Ayrey, sem metonímia, não há conexão com as memórias, não há estória, não há novela. “O gatilho da memória é a metáfora, mas a exploração e expansão de uma memória

particular é metonímia, Proust se orienta na direção da assimilação por proximidade, afinidade analógica, sobre relações de contigüidade. (metonímia). apud

Jose Borges Neto faz uma reflexão sobre quais aspectos de uma verdadeira linguagem podem ser reconhecidos na música. Em seu artigo *Música é Linguagem?* In: *Anais do I Simpósio de Cognição e Artes Musicais* (2005) Neto admite uma Fonologia ou uma Sintaxe para a música, não reconhecendo, no entanto, que a linguagem da música possua um léxico. “Parece que falta à musica a dupla articulação que caracteriza as línguas naturais. A música apresenta claramente uma primeira articulação tal como a linguagem. Logo podemos dizer que a musica possui Fonologia”.

É possível verificar, contudo, tal como Meyer afirma, que o discurso musical não expressa um sentido objetivo ou significação extramusical, o que descaracterizaria a música como uma linguagem de dupla articulação como as línguas naturais.

Não é claro que a música possua algo como o morfema ou a palavra das línguas naturais. Na medida em que morfemas ou palavras são unidades significativas, talvez a sua ausência na música esteja ligada ao problema de estabelecer uma semântica para música. Não é clara, portanto a existência de um léxico na musica.³¹³

Assim, cabe aqui perguntar como a música, extensivamente presente em todas as sociedades e culturas, cumprindo nestas um papel cultural tão central, possa realizar-se sociologicamente de forma tão bem sucedida através de uma forma de comunicação onde está ausente um léxico – constitutivo de uma linguagem verdadeira, mas que na música naturalmente não se faz presente e não se faz necessário? É instigante notar como a música é um dos mais importantes veículos de comunicação e significado para tantos – onde, conforme já visto, não se verifica haver significado senão intramusical e onde o processo de realização seja unicamente cognitivo, etc.

³¹³ Neto, Jose Borges: *Música é Linguagem?* In: *Anais do I Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, UFPR, (2005).

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito... Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. (...) Isto me levou a reconhecer o ato — um paradoxo evidente — de que precisamente algumas das maiores e mais poderosas criações da arte constituem enigmas ainda não resolvidos pela nossa compreensão. (...) A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a intenção do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão intelectual; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar.

S. Freud, Obras Completas, Vol. XII – O Moisés de Michelangelo

O que nós, músicos compositores, intérpretes e ouvintes aportamos à música para que esta ocupe tão importante espaço na comunicação humana? Como a música – uma forma de linguagem assim incompleta - adquire tão forte significação e produz tão fortes experiências emotivas em todos os que com ela estabelecem relação?

Para nós, que não conseguimos reconhecer a própria experiência musical nas conclusões dos estudos sobre a emoção e o significado da música, a atenção se volta para uma abordagem global do material e da comunicação e não específica em aspectos que não podem dar conta isoladamente, da totalidade da experiência musical. As nossas suspeitas recaem exatamente na assim identificada “incompletude” da música como linguagem. A música produz, no ambiente, incontáveis vibrações físicas de uma vasta gama de frequências e intensidades, assim como ressonâncias simpáticas com os outros corpos presentes. Isso também adquire significado e se reflete em emoções, sem qualquer relação com as estruturas musicais ou sequer algum sentido cognitivo.

“Dizer que a música é impotente por natureza para expressar o que seja não impede que ela possa por acidente se adaptar a tudo o que se quer” Nadia Tagine.³¹⁴

³¹⁴ Pople, Anthony: Theory, Analysis and Meaning in Music, Lancaster University, s.d.

O fato de que a música seja incapaz de expressar significados específicos e extramusicais nos parece ser, ao contrário, exatamente o condicionador da significação extramusical que o ouvinte aporta a esta, durante a experiência da escuta. É no espaço aberto deixado na comunicação pela impossibilidade de um significado específico que permitiria o aporte de significado através da projeção do indivíduo, aqui entendido conforme o conceito definido por Freud:

A projeção de percepções internas para fora é um mecanismo primitivo, ao qual, por exemplo, estão sujeitas nossas percepções sensoriais, e que, assim, normalmente desempenha um papel muito grande na determinação da forma que toma nosso mundo exterior. Sob condições cuja natureza não foi ainda suficientemente estabelecida, as percepções internas de processos emocionais e de pensamento podem ser projetadas para o exterior da mesma maneira que as percepções sensoriais. São assim empregadas para construir o mundo externo, embora devam, por direito, permanecer sendo parte do mundo interno.³¹⁵

Então a linguagem teria uma dupla articulação, mas de natureza particular: Ela produz sintaxe, mas permite a construção de significados aportados pelo ouvinte “interlocutor” (projeções internas). A origem das projeções está na memória que é ativada no momento da relação investida durante a escuta. Dessa forma, teríamos que admitir a existência de uma relação passiva e ativa da escuta de música, exatamente no campo da significação, e isso deveria ser levado em conta de forma mais relevante durante as investigações.

Este aspecto parece ser determinante no fato de que não nos foi possível reconhecer em tais estudos, a própria experiência musical ou mesmo as motivações que levam alguém a desejar escutar música, o que destaca Robert Miller em suas críticas à teoria de Leonard Meyer.

Segundo Miller (1992),

³¹⁵ S. Freud, Obras Completas, Vol. XIII Cap II- Tabu e Ambivalência, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1969.

A visão de que a música se preocupa com a comunicação tem sido o ponto central da psicologia da música, especialmente nos últimos cinquenta anos. O que é representado ou comunicado é sempre descrito em termos de emoção ou sentimento. Essa ênfase na emoção ou no sentimento não é difícil de entender. Muitos daqueles que se sentiram atraídos pela música se sentiram motivados por um "pontapé" emocional que a música fornece tanto no intérprete quanto no ouvinte.

Outro problema a ser considerado no estudo da recepção reside no fato de que a fruição da música nunca foi estática e uniforme em toda a história. As diversas culturas existentes ou mesmo em uma única comunidade verificam-se particularidades da escuta que indicam haver uma relação própria do indivíduo com a significação da música, mesmo considerando-se que uma mesma cultura reflete uma atitude global da sociedade, ainda que esteja em constante transformação.

A escuta e a relação com a música vem se alterando significativamente à medida que a música é inserida funcionalmente na vida social moderna de diferentes formas em relação ao passado recente; a música vem, gradativamente sendo consumida cada vez mais e em uma escala como nunca observada na história, e através da sua constante alteração funcional no contexto cultural, pode-se supor que a escuta da música encontra-se em constante mudança de qualidade, em relação direta com a difusão da informação e da semi-formação (Adorno), este último um fenômeno atualmente generalizado na comunicação de massa.

Por exemplo, o setor produtivo na música que mais cresce economicamente no século XXI é o da música eletrônica, em muitos estilos diferentes. Trata-se de uma fatia de mercado em especial, pela sua importância e alcance de difusão vem estabelecendo, mais que um novo estilo, uma nova forma de fruição musical. Os seus principais cenários de fruição são os *nightclubs* onde o consumo ocasional de drogas sintéticas permite aos usuários sob efeito do *Extasy* o desfrute de uma música onde a repetição de um mesmo motivo e rítmico pode perdurar inalterado por vários minutos sem a percepção de monotonia. Trata-se neste momento, de mais um aspecto da alteração da escuta - específica deste momento histórico da cultura - e que revela uma nova funcionalidade da música como mediador da vida social. Esta prática, devido ao alcance global dos meios de comunicação

de massa, por sua difusão massiva pelas rádios comerciais, já se constitui em uma forma de fruição consolidada, entre os produtos amplamente comercializados pela indústria cultural.

Conclusão

Lado C

São inegáveis os avanços das pesquisas no campo da psicologia da música no que concerne ao entendimento do processo pelo qual ocorre a emoção e o significado em música. Assim como é inegável a importância da teoria de Meyer, de seus predecessores e sucessores. Neste artigo, buscamos expressar o estranhamento que as teorias tem nos causado, a impressão de estarmos diante de um recorte da realidade que chega a prejudicar um diagnóstico mais abrangente da experiência musical, por assim dizer.

Não pretendemos aqui mais do que identificar e levantar suspeitas do que estudos consequentes poderiam vir a comprovar ou contradizer. A porta de entrada nos trabalhos de Robert Miller se deu menos por sua clara contraposição à teoria de Meyer e mais pela sua aguda consciência em considerar e se referenciar na experiência do indivíduo na fruição de música dentro do processo de avaliação dos fatos. Concordamos com a avaliação do autor e, referenciados nos processos psicológicos estudados por Freud, buscamos supor a importância da relação estabelecida entre a obra e o ouvinte, e considerar o investimento deste último neste relação.

É possível observar que uma grande parte da emoção experienciada e do significado objetivo em música é uma construção aportada a partir mundo interno do indivíduo, tornado possível pela incompletude de significação do discurso musical. Ali o mundo interno encontra um espaço livre a ser ocupado imaginativamente pela necessidade humana de constante resignificação do mundo interno. Este mundo emocional que se lança irresistivelmente em relação com a música, que produz intenso prazer corporal e permite sentirmo-nos tão humanos.