

A MÚSICA COMO VEÍCULO EXPRESSIVO: CONTRIBUIÇÕES A PARTIR DA REFLEXÃO FILOSÓFICA E DAS PESQUISAS EM PSICOLOGIA

Fabiano Menezes
fabianotrompa@uol.com.com.br
Flávio Collins Costa
flaviocollinscosta@hotmail.com
Orientador: Prof. Dr. José Nunes Fernandes
jonufer@globo.com

Resumo

O presente texto visa propor uma reflexão sobre a possibilidade da comunicação através da música, inicialmente a partir das reflexões filosóficas de inúmeros pensadores, enfatizando, a partir de pesquisas em psicologia e interpretação musical, de que maneira os intérpretes buscam realizar essa comunicação e possíveis caminhos na construção de uma metodologia pedagógica do ensino da expressividade musical.

Palavras-chave: expressividade, retórica, hermenêutica, agógica, dinâmica.

Abstract

This paper aims to propose a reflection on the possibility of communication through music, originally from the philosophical reflections of many thinkers, with emphasis, from research in psychology and music performance, how the performers seek to accomplish this communication and possible ways in the construction of a pedagogical method of teaching musical expression.

Keywords: expression, rhetoric, hermeneutics, agogic, dynamic.

Introdução

As manifestações artísticas, em particular as ligadas à música, vêm sendo alvo de inúmeros estudos científicos, mais especificamente nas áreas de psicologia e neurologia, desde a segunda metade do século XX.

O interesse humano pela música e as tentativas de relacioná-la às emoções e comportamentos remontam à antiguidade. Em *A República*, Platão propõe uma verdadeira purificação *ática*, ao relacionar quais os modos, os padrões rítmicos e os temas que deveriam constituir a música na cidade ideal, entendendo que as atitudes cívicas dos cidadãos seriam reforçadas pela música a qual os mesmos estavam expostos.

E para Platão seria uma questão crucial essa purificação. Ou seja, a crença no poder não só comunicador, mas modelador da música sobre os sentimentos e disposições psicológica das pessoas era profunda e intensa.³¹⁶

Mais recentemente na história, podemos tomar como exemplo a música do período medieval que de início monódica, servindo apenas como fator realçador do texto escrito, passou a ter uma autonomia pelo fato dos compositores polifonistas não mais buscarem esse efeito realçador, mas explorarem a expressividade que a combinação de vozes permitia.³¹⁷

Posteriormente, segundo o ideal estético da *Camerata*, a música retorna a ser subordinada ao texto, ainda que seja no barroco que a música instrumental se estabelece como gênero. Em ambos os casos, seja na música instrumental seja na vocal, a incorporação de elementos da retórica, que já se prefiguravam na renascença, põe em relevo a questão da expressividade musical. Termos como *passus duriúsculo* (saltos melódicos de difícil execução, usados para expressar angústia, dor), *catábase* e *anábase* (perfis melódicos descendentes e ascendentes respectivamente, reforçando idéias textuais) e etc, passam a figurar como fatores de marcante expressividade. Além disso, a

³¹⁶ PLATÃO. Livro III. In: _____. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2003..

³¹⁷ KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 6ª edição. Porto Alegre: Movimento. 1981.

relação tonalidade/afeto, que impunha necessariamente a relação entre o sentimento ou idéia a ser expressa e tom adequado

para fazê-lo nos mostram como a idéia de expressão dominou o universo da composição no qual incluímos um autor como Bach, por exemplo.³¹⁸

Sem entrarmos em detalhes na questão estética em si, o presente trabalho intenta propor uma reflexão no que diz respeito à possibilidade concreta da comunicação através da música bem como da possibilidade da sistematização de modelos que permitam a prática pedagógica desse processo de comunicação.

Estética e hermenêutica

Se, no campo das pesquisas em psicologia existem questões a serem discutidas no que tange a potencialidade da expressividade da música e de sua efetiva compreensão por parte dos receptores, no campo da filosofia essa questão é dada como encerrada por renomados autores, tanto que desde a reflexão sobre as potencialidades expressivas da música remontam ao século XVI chegando ao início do século XX, onde muitos pensadores têm se dedicado ao estudo da hermenêutica nas obras de arte e a música, em particular, tem recebido uma atenção especial.

Ora, falar em hermenêutica é pensar em atribuir significado e explicar algo, sendo assim, quando se fala em hermenêutica na música já se trabalha de antemão com a idéia de que algo a ser expresso ela contém e que se processa realmente uma troca entre a obra e o receptor da mesma, pela intermediação, no caso da música, de um intérprete.

Inicialmente, a própria idéia de que tonalidades possuem uma carga afetiva específica, defendida por inúmeros tratadistas barrocos como Rameau, Charpentier, nos demonstram a crença corrente na época de que emoções poderiam e deveriam ser transmitidas via música. Nicolaus Listenius, ainda em 1533 cria o termo *musica poetica*, definindo um gênero composicional que se voltava estritamente para as figuras retóricas,

³¹⁸ Ibidem.

procurando, através do estímulo dos sentimentos dos ouvintes, comunicarem melhor o que se queria dizer. Suas idéias influenciariam outros escritores, como Gallus Dresler e Joachim Burmeister, que no século XVII, sistematiza o uso de figuras retórico-musicais.

319

Esses poucos exemplos nos explicitam o quanto era claro, para os autores da época, que a comunicação em níveis profundos entre a música e o ouvinte realmente se processava e na verdade essa seria a grande razão de ser das obras musicais.

Dando um salto para o século XX, podemos relacionar importantes autores que no campo da hermenêutica defendiam claramente a possibilidade de algo ser comunicado musicalmente falando. Para Adorno e Gadamer a verdade de que a arte comunica algo é clara e eles apenas procuram demonstrar que essa comunicação se processa num nível que está para além do domínio da conceituação. A arte exigiria de quem dela se aproxima uma lógica própria, distante da forma como nos relacionamos conceitualmente dos outros objetos. “A arte tem de usar uma linguagem própria, conclui Adorno, que a torne apta a expressar o que não se entrega à linguagem lógica do conceito”.³²⁰

Essas linhas gerais nos dão um pequeno esboço do quanto a convicção de que realmente algo de profundo pode ser comunicado pela música, para autores de diferente períodos, era questão fora de discussão. Contudo, somente a partir dos anos 90 as pesquisas sobre a expressividade da música ganharam impulso significativo.³²¹

Em questionários apresentado tanto a estudantes quanto a profissionais, a esmagadora maioria afirma ou relaciona música/comunicação/emoção. “Tocar com sentimento” é uma terminologia recorrente entre os profissionais e em 99% dos casos, quando questionados diretamente sobre emoção e música, a relação é incontestável.³²²

³¹⁹ JANK, Helena. /...e chorou amargamente... Figuras retórico-musicais e a expressão de extremo pesar, na "Johannes Passion" de J.S.Bach. In: _____. XVII Congresso da ANPPOM, vol.1/2007, p. 11.

³²⁰ FLICKINGER, Hans-Georg. Da experiência da arte à hermenêutica filosófica. In: _____ Coleção *filosofia*, vol.117, Porto Alegre, 2000, p 27-52.

³²¹ JUSLIM, Patrik N. *Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance*. In: _____ *Psychology of music*, vol. 31/2003, p. 291.

³²² *Ibidem*.

Pesquisas recentes têm demonstrado que efetivamente músicos profissionais conseguem transmitir uma gama de emoções aos ouvintes, com um elevado grau de precisão, semelhante ao que se consegue fazer usando a voz e as expressões faciais. Essas emoções, contudo, não podem ser precisadas em categorias muito específicas, devendo ser enquadradas em categorias mais gerais. Por exemplo, raiva e inveja podem ser expressas com certa clareza, mas os ouvintes ainda que percebam a diferença na interpretação, não conseguem, no entanto, afirmar qual é qual.³²³

Ainda em seu trabalho Juslin relaciona sinais ou deixas, indicativos de emoções específicas. Essas deixas envolvem alterações em variados aspectos, como mudanças de andamentos, timbres, intensidade, mudanças na intensidade do vibrato e etc.³²⁴

Esse aspecto foi também estudado por pesquisadores no campo da performance, relacionados por Martingo em seu ensaio *A racionalidade expressiva: estrutura, agógica e dinâmica na comunicação da música tonal*. Fazendo um compêndio com várias pesquisas essas revelaram que tanto as alterações agógicas, quanto as mudanças na intensidade são fatores expressivos dos mais explorados pelos intérpretes na intensificação da expressividade, e essa alterações estão estritamente ligada a fatores como densidade harmônica, cadências, pontos culminantes de melodias. E que não apenas os intérpretes, mas os próprios ouvintes relacionam essa dependência entre essas alterações e a expressividade.³²⁵

Martingo se expressa em um determinado momento:

Assim, mais do que uma estratégia expressiva padronizada, desse estudo resulta evidenciado o potencial da teoria de tensão e atração tonal na compreensão fundamentada dos desvios expressivos na interpretação de música tonal, especialmente no que concerne ao peso relativo da estrutura local, da estrutura global, ou de fatores melódicos no delineamento da estratégia comunicacional do intérprete.³²⁶

³²³ Ibidem, p. 291.

³²⁴ Ibidem, p. 292.

³²⁵ MARTINGO, Ângelo (Coord.). *A racionalidade expressiva: estrutura, agógica e dinâmica na comunicação da música tonal*. In: _____ *Interpretação musical: teoria e prática*, vol. 3/ 2007, Lisboa. p. 133.

³²⁶ Ibidem, p.140.

As deixas, que tanto pesquisadores da área da psicologia, quanto no campo dos estudos de interpretação musical apontam, parecem confirmar a idéia de que através da utilização de determinados recursos expressivos, a possibilidade de uma comunicação efetiva entre intérprete e ouvinte se potencializa.

Um aspecto significativo dentro desse trabalho de catalogação feito por Martingo é a categorização hierárquica dentro do texto musical e sua relação com a utilização das alterações expressivas. Em outras palavras, parece haver uma clara sincronia entre a intensidade das alterações e elementos hierarquicamente significativos, como, por exemplo, os testes que apontam que “os perfis agógicos obtidos a partir da execução da melodia por três pianistas mostram que a duração relativa das notas depende do posicionamento métrico destas no compasso bem como da posição de cada nota num grupo rítmico e de sua função harmônica.”³²⁷ Ou ainda das conclusões de Repp sobre o uso do *rubato*, mais especificamente o *ritardando*:

A um nível global verifica-se de acordo com Repp, que os *ritardandi* são proporcionais à importância estrutural da frase em que ocorrem. Assim, o *ritardando* mais extenso e pronunciado ocorre no final da peça, seguindo-se por ordem decrescente e extensão proporcional aqueles que se encontram no final de secções e, por fim, aqueles nos finais de frase ou gestos melódicos.³²⁸

Como mencionada acima, também a percepção dos ouvintes parece conter a expectativa dessas alterações. Tanto que, quando solicitados a detectar momentos em que determinadas execuções pareceriam ser claudicantes em relação à pulsação, o que se verificou nas pesquisas de Repp é que os ouvintes acostumados com o repertório, ou como o autor descreve os “sujeitos musicalmente literatos”, foram menos eficientes nesse diagnóstico justamente em trechos onde os intérpretes costumam utilizar as

³²⁷ Ibidem, p. 134.

³²⁸ Ibidem, p.137.

variações agógicas comumente. Ou seja, a percepção do tempo por parte dos ouvintes “não é metronômica, mas deformada pela estrutura cognitiva da música.”³²⁹

Os estudos de Schaffer parecem indicar que o próprio texto musical e suas indicações expressivas feitas pelo compositor é que seria mais relevante que a estrutura musical global de uma obra em si. Em seus testes com pianistas, no qual uma mesma música é fornecida a quatro intérpretes, sendo que para três deles as indicações do compositor são mantidas e para um quarto essas mesmas indicações são omitidas, ocorre uma correlação nas alterações agógicas e de dinâmica entre os três primeiros, enquanto que o quarto produziu uma interpretação significativamente diferente. Schaffer então conclui que: “a interpretação musical é irredutível a aspectos estruturais. Ao contrário, uma parte significativa de variações expressivas deve ser atribuída aos sinais expressivos da partitura.”³³⁰

Independentemente das conclusões apontadas pelos pesquisadores, o que parece ser ponto de convergência cada vez maior é o fato de que seja perfeitamente possível a comunicação num nível de compreensão satisfatório através da música e que essa comunicação é feita a partir de alterações conscientes produzidas pelos intérpretes em variados fatores, notadamente as alterações de andamento e de intensidade.

Possibilidade do ensino da expressividade musical

O poder da música em expressar sentimentos é reconhecido desde a Grécia antiga, porém ainda não se sabe ao certo como a esta consegue provocar emoções.

Conforme Hargreaves, algumas pesquisas mostram que determinadas passagens musicais podem confiavelmente produzir reações físicas no ouvinte, como por exemplo, suor, excitação sexual, frio na espinha, etc.³³¹

Hargreaves vai mais além em suas afirmações ao enumerar as dez funções da música elaboradas por Merriam (1964) onde a primeira dessas funções seria a

³²⁹ Ibidem, p.138.

³³⁰ Ibidem, p.145.

³³¹ HARGREAVES, David J; NORTH, Adrian C. The functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology. In: _____ *Psychology of Music*, vol. 27/ 1999. p. 71.

expressividade emocional, na qual o poder da música seria o de agir como um veículo de sentimentos e que esses sentimentos não podem ser transmitidos por outros meios, senão a própria música.

A doutrina dos afetos, que foi um conceito teórico que vigorava nos sec. XVI, XVII e XVIII, relacionava determinados recursos musicais a estados emocionais específicos, e esses pressupostos, em certa medida, perduram até hoje.

Alguns estudos sugerem que as características musicais que mais influenciam nas respostas emocionais são os modos e os andamentos.

Apesar de ser inegável a importância da estrutura composicional na evocação das emoções através da música, é dominante o entendimento de que a composição musical, com seus elementos expressivos, não seria suficiente para fomentar a transmissão aos ouvintes das idéias e dos sentimentos imbuídos na música.

Em outras palavras, esses elementos que compõem a estrutura musical, que são de extrema importância, só se destacam, no que diz respeito à transmissão ou comunicação afetiva, quando realçados pelos intérpretes. Para exemplificar, podemos perceber as diferenças interpretativas de uma mesma obra, a ponto de desenvolvermos uma preferência e mesmo paradigmas comparativos entre as mesmas, em face das escolhas interpretativas que os performers fizeram, e essas escolhas dizem respeito ao modo como são realçadas determinadas características acústicas..

Isso indica que o potencial interpretativo da música é aberto, vago e reside nos campos da possibilidade e das qualidades de algo de natureza hipotética, que se realiza no tempo, tendo em grande conta a intervenção do intérprete.

A partir do conhecimento de que a música consegue provocar emoções, e que determinadas músicas conseguem provocar mais emoções e outras menos, de acordo com determinados padrões - tendo o intérprete papel importante nesse processo - passamos à reflexão sobre a possibilidade do ensino dos mecanismos dessa transmissão.

A teoria psicológica tem se empenhado no sentido de subsidiar os professores com sólidas ferramentas pedagógicas para o ensino da expressividade, através de pesquisas de investigação empírica. Ainda que muitos avanços tenham sido alcançados,

algumas dificuldades têm se imposto nesse caminho como, por exemplo, a concepção do talento inato como um dom quase divino, que gerou o culto ao virtuosismo, que teve seu auge no período romântico.

Sendo o talento um presente dado pelos deuses há uma resistência às tentativas de descobrir-se de fato o que está envolvido nas capacidades apresentadas por determinadas pessoas e assim procurar-se estabelecer uma compreensão mais precisa dessa *musicalidade*.³³²

Ainda segundo Juslim, citando Dubal, existe uma preocupação de caráter mais filosófico de que a tentativa de se compreender os mecanismos da chamada *musicalidade* e os processos de comunicação expressiva das pessoas poderia quebrar a *magia* que, na concepção mais vulgar, envolve a atividade artística. Ou seja, um conhecimento científico dos processos expressivos poderia significar uma destruição desse aspecto mítico que envolve o culto ao virtuosismo.³³³

Para Juslim outro fator limitador para a pesquisa científica no ensino da expressividade seria o foco divergente que a mesma tem em relação às atividades dos performances: a busca por modelos genéricos da pesquisa científica contrapõe-se à construção da individualidade interpretativa buscada pelos performances.³³⁴

Como exemplificação de elaboração metodológica para o ensino da expressividade interpretativa podemos citar o trabalho de autoria de Thurmond (1961) chamado *Note Grouping*.³³⁵ Em seu prefácio, escrito pelo autor, é enfatizado que a dificuldade no ensino da expressão tem sido um dos problemas mais recorrentes nas práticas docentes musicais.

Conclusão

Se, do ponto de vista filosófico, ou seja, da reflexão, há quase um consenso sobre o pensamento de que a música é realmente um veículo peculiar de transmissão de

³³² JUSLIM, Patrik N, op.cit, p. 293.

³³³ Ibidem, p. 295.

³³⁴ Ibidem., p. 296.

³³⁵ THURMOND, James M: *Note Grouping - A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Meredith Music Publications.1982.

sentimentos e veículo de expressividade, com divergências de caráter pontual – ainda que haja correntes de pensamento contrário – isso ressaltado pelas diferentes correntes estéticas e hermenêuticas ao longo dos séculos, as pesquisas empíricas, impulsionadas pela psicologia, ainda estão dando seus primeiros passos.

Esses passos na busca da compreensão dos mecanismos envolvidos nos processos da interpretação, ainda que nascituros, já têm contribuído significativamente na elaboração de práticas pedagógicas que disponibilizem aos professores de performance ferramentas eficientes em suas práticas docentes.

À medida que as pesquisas forem amadurecendo acreditamos que a resistência por parte de alguns segmentos perderá sua força, o que possibilitará avanços ainda mais significativos, avanços esses que nos permitirão aprofundar nossos conhecimentos a respeito de como a música nos afeta de modo tão intenso.