

# MÚSICA E METÁFORA – UM ESTUDO DO DISCURSO SOBRE A MÚSICA

---

Marcio da Silva Pereira

## INTRODUÇÃO

A música, para acontecer, não precisa que dela se fale, mas, mesmo assim, fala-se de música e o discurso a seu respeito acaba sendo inevitável.

Quando um maestro transmite suas intenções para a orquestra, num ensaio, ou um professor de música dá uma aula, ambos estão falando de música. O discurso sobre música pode limitar-se a um comentário feito no intervalo de um concerto ou constituir-se na mais complexa análise de uma peça de Webern ou de Boulez.<sup>1</sup>

Falar sobre música pode ser também o que tem acontecido neste colóquio, que hoje se encerra, e no qual se falou de música durante três dias seguidos.

Mas como pode ser essa fala, esse discurso sobre a música? Para Schoenberg, em seus *Fundamentos da composição musical*, “a terminologia da música é ambígua (...) os termos são tomados de outros campos, como a poesia, arquitetura, pintura (...) termos como métrica, cor, equilíbrio, etc.”.<sup>2</sup>

Poder-se-ia acrescentar outros termos, como escala cromática (“escada de cores”), linha melódica, tessitura, as palavras alto e baixo para indicar um som agudo ou grave, afinado ou desafinado, na linguagem dos músicos, ou para designar a intensidade do som, na linguagem comum.

Além disso, há expressões “tomadas de outros campos”, nas palavras de

<sup>1</sup> Ver Molino, J. Analyser. In: *Analyse musicale – 3º trimestre. 1989/11.*

<sup>2</sup> Schoenberg, A. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

Schoenberg, que integram as próprias partituras, como *allegro, dolce, presto, piano, stringendo*, Primeiro Movimento, Poema Sinfônico, Fuga, *Ricercare*.

O que há de comum entre essas expressões é que todas são metáforas.

## A TEORIA CONTEMPORÂNEA DA METÁFORA

Aristóteles, na *Poética*, começa definindo metáfora como “(...) o transportar para uma coisa o nome de outra.”;<sup>3</sup> porém, para Umberto Eco, é na *Retórica* que o filósofo oferece uma definição que antecipa a discussão atual sobre a metáfora,<sup>4</sup> quando diz que “(...) é pela metáfora que melhor podemos apreender algo de novo.” Algumas metáforas, para Aristóteles, “(...) nos passam a informação assim que as escutamos” e “(...) nos transmitem alguma espécie de conhecimento”.<sup>5</sup>

A partir do final dos anos 70, no âmbito da ciência cognitiva, vem surgindo uma concepção mais abrangente de metáfora. Segundo George Lakoff, um de seus principais teóricos, a metáfora não é só uma figura de linguagem ou de retórica, mas está subjacente à linguagem e é uma forma de se descrever e de se pensar sobre temas abstratos. De acordo com Lakoff, tudo aquilo que não faz parte de nossa experiência física imediata como, por exemplo, “hoje acordei às 7:30”, “o gato subiu no telhado”, “o balão caiu no meio do mato”, ou “vou até a cozinha beber um copo d’água”, é expresso de forma metafórica.<sup>6</sup>

Em termos matemáticos, a metáfora é uma função contínua, que estabelece uma relação de correspondência entre um conjunto chamado “de partida” (os conhecimentos que temos sobre fatos de nossa experiência física direta) e um conjunto “de chegada” (os conhecimentos que temos sobre coisas abstratas).<sup>7</sup>

Assim, circunstâncias (conjunto de chegada) correspondem a lugares demarcados no espaço físico<sup>8</sup> (conjunto de partida); mudanças nessas circunstâncias (con-

<sup>3</sup> Aristóteles. *Poetics*. Disponível em <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html>. Acesso em 2003.

<sup>4</sup> Eco, U. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

<sup>5</sup> Aristóteles. *Rhetoric*. Disponível em <http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.html>. Acesso em 2003.

<sup>6</sup> Lakoff, G.; Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

<sup>7</sup> A tradução para o português dos termos matemáticos usados por Lakoff me foi passada, em comunicação pessoal, por Claudio Loural, físico, pesquisador da Fundação Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Telecomunicação, de Campinas, SP.

junto de chegada) correspondem a movimentos em direção a esses espaços (conjunto de partida); causas (conjunto de chegada) correspondem a forças (conjunto de partida); objetivos (conjunto de chegada) correspondem a destinos (conjunto de partida); meios para alcançar esses objetivos (conjunto de chegada) correspondem a caminhos a percorrer (conjunto de partida); dificuldades (conjunto de chegada) correspondem a impedimentos ao movimento (conjunto de partida).

Por exemplo:

“Ele passou por cima de todas as dificuldades”, em que dificuldades correspondem a obstáculos físicos, que podem ser ultrapassados.

“Vamos pular a introdução e ir direto ao Capítulo I”. A introdução aqui corresponde a um local no espaço físico que podemos ultrapassar.

“Quando chegarmos ao fim deste trabalho, poderemos começar aquele novo projeto”. O trabalho corresponde a um percurso que tem um ponto de chegada.

As expressões acima estão de tal maneira incorporadas à linguagem do dia a dia que não percebemos que são metafóricas.

Um conceito é estruturado em termos de outro. Conceitos abstratos, como o tempo, por exemplo, adquirem substância física e então podem surgir expressões como: “ele está à frente de seu tempo”, “quando chegarmos ao fim do ano”. Em nossa cultura, o futuro está, fisicamente, à nossa frente, e o fundamento para essa visão é que nos deslocamos olhando na direção do deslocamento e não para trás.

Tratar conceitos abstratos como substâncias concretas permite-nos classificá-los e assim entendê-los melhor.

A teoria contemporânea da metáfora tem um fundamento basicamente empírico<sup>9</sup> e vai contra outras teorias sobre a metáfora, como a da filosofia da linguagem, e a teoria da inteligência artificial, que partem de definições *a priori*, segundo Lakoff.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Somente no espaço e não no tempo, porque este, como conceito abstrato, pode ser encarado metaforicamente como espaço, como se verá a seguir.

<sup>9</sup> Lakoff expõe sua teoria da metáfora basicamente através de exemplos tirados de nossa experiência diária, o que pode parecer informal para alguns leitores.

<sup>10</sup> Lakoff, G. The contemporary theory of metaphor, In: Ortony, A. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

## O USO DA METÁFORA EM UM TEXTO DE JEAN MOLINO

Com o objetivo de verificar como a música e seus atributos, entre os quais o som (e seus parâmetros: altura, duração, intensidade e timbre) poderiam ser expressos metaforicamente em um discurso sobre música, segundo a nova teoria da metáfora expressa acima, foi feita uma varredura numa parte do texto de Jean Molino, *Technologie, Mondialisation, Tribalisation*<sup>11</sup> e alguns exemplos são apresentados a seguir:

1- “(...) a passagem da música da antiguidade clássica para a música medieval.”<sup>12</sup>

A música é vista como um objeto móvel que passa de um tempo a outro. Na verdade é uma dupla metáfora, pois o tempo é aqui conceituado como um trajeto no espaço e a música se desloca de um lugar a outro neste percurso.

2- “(...) mesmo que ela [a música] tenha reutilizado elementos (...) tomados de empréstimo à tradição anterior, a música cristã da alta Idade Média nada tem que ligue diretamente à música da Antiguidade clássica”.<sup>13</sup>

Molino, neste exemplo, trata das músicas da Antiguidade e da Idade Média como organismos vivos que podem reutilizar elementos por si só e se ligar entre si.

3- “(...) a conjunção de uma grave crise tanto no plano interno como no exterior do discurso musical”.

Neste exemplo, o discurso musical é um ente que tem um plano interno e um exterior, e no qual crises podem acontecer.

4 - “(...) a desintegração do sistema tonal(...)”<sup>14</sup>

Molino se refere ao sistema tonal como um objeto concreto, talvez uma construção ou estrutura, que pode se desintegrar.

Vemos então como a música, para esse autor, pode fazer parte de um “conjunto

<sup>11</sup> Molino, J. In: *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Actes sud/Cité de la musique, 2003.

<sup>12</sup> Ibidem: (...) *le passage de la musique de l'Antiquité classique à la musique médiévale*(...).

<sup>13</sup> (...) *même si elle a réutilisé des éléments... empruntés à la tradition antérieure, la musique chrétienne du haut Moyen Age n'a rien qui la rattache directement à la musique de l'Antiquité classique.*

<sup>14</sup> (...) *la désintégration du système tonal.*

de chegada” e que correspondências metafóricas podem ser estabelecidas com um “conjunto de saída” (objeto concreto, ser vivo). No entanto, há partes no texto de Molino em que se observam cruzamentos entre o objeto de seu estudo e a forma como o descreve metaforicamente, como quando discorre sobre técnicas de gravação do som e as conseqüências da invenção do fonógrafo para a música.

5- “O que caracterizava efetivamente o sonoro, diferentemente do visual e do tátil, era seu caráter fugitivo, aéreo, quase incorpóreo em relação à materialidade de outros objetos dos sentidos. A invenção da escrita, lingüística e musical, já tinha transformado o status fenomenológico da palavra e da música (...) A segunda revolução, a da reprodução sonora, tem conseqüências mais importantes ainda: o som é agora objetivado em um perpétuo presente”. Mas, “(...) diferentemente de um objeto do mundo familiar tridimensional – uma cadeira, uma mesa – o som vem de algum lugar, foi produzido por alguma coisa, ou alguém, não tem autonomia ontológica”.<sup>15</sup>

Apesar das afirmações acima, o autor, no decorrer do texto, como foi visto, “objetiva”, e até “personifica”, o som e a música, através de metáforas, para que deles possa falar. Essas entidades sem “autonomia ontológica”, para usar as palavras de Molino, adquirem essa autonomia através de metáforas. No texto examinado, a música e sua matéria prima, o som, são muitas vezes conceituadas como “objetos do mundo familiar tridimensional”.

Mais adiante, quando aborda o surgimento da música eletroacústica, Molino observa que:

6- “(...) o som se torna menos material, mais impalpável, mas ao mesmo tempo é privado de sua autonomia; sua aparência sonora não mais diz respeito diretamente ao compositor, que não trabalha mais com notas, mas com parâmetros abstratos que as definem: não somente os parâmetros relativamente simples como a altura, a duração e a intensidade, mas também essa realidade ainda misteriosa que é o timbre.”<sup>16</sup>

Nas frases acima, o som é “objetivado” (torna-se mais “impalpável”, mas não

<sup>15</sup> (...) à la différence d'un objet du monde familier tridimensionnel - une chaise, une table - le son vient de quelque part, il a été produit par quelque chose, ou quelqu'un, il n'a pas d'autonomie ontologique(...).

<sup>16</sup> Celui [le son] devient moins matériel, plus impalpable, mais en même temps il est privé de son autonomie; son apparence sonore n'intéresse plus directement le compositeur, qui ne travaille plus sur des notes mais sur des paramètres abstraits qui les définissent: non seulement les paramètres relativement simples que sont la hauteur, la durée et l'intensité, mais aussi cette réalité encore mystérieuse qu'est le timbre.

perde inteiramente sua materialidade); para Molino, as notas são parâmetros concretos e os parâmetros abstratos são a altura e o timbre.

Pode-se indagar, primeiro, por que Molino considera notas como elementos concretos e, em segundo lugar, por que a palavra altura é usada para definir uma determinada quantidade de vibrações por segundo e, ainda, por que a palavra timbre é utilizada para definir o conjunto de harmônicos característicos do som de um determinado instrumento.

Quanto às notas serem elementos concretos, Molino não deve estar se referindo a notas escritas no papel, e sim, a frequências determinadas previamente por escalas (Dó, Si bemol, Fá sustenido, etc.). Os sons produzidos no âmbito da música eletroacústica podem até ter frequências definidas, ao lado de sons cujas frequências não o são, de tal maneira que muitas vezes é difícil (e às vezes impossível) quantificá-las em termos de alturas precisas, como na música feita com notas. Mas, por que estas seriam mais concretas que os sons da música eletroacústica?

A resposta a esta questão depende de se saber a que concretude Molino está se referindo: se à do senso comum, ou à filosófica (e no âmbito da filosofia encontramos definições divergentes de concreto e abstrato).<sup>17</sup>

Afinal, um som pode ser considerado concreto ou abstrato? É uma questão interessante, mas a procura de uma resposta (se é que existe) ultrapassa o âmbito desta comunicação.

Quanto à altura de um som, pode-se dizer que é uma “metáfora orientacional”,<sup>18</sup> na acepção de Lakoff, em que noções abstratas são relacionadas à orientação espacial e cujo fundamento é empírico. Na linguagem comum, maior é mais alto e menor é mais baixo. É uma experiência do dia-a-dia: se empilhamos objetos, quanto mais objetos empilhados, mais alta é a pilha resultante. Se enchemos um recipiente com um líquido, quanto mais líquido, mais alto fica o seu nível dentro do recipiente.

Por outro lado, na linguagem técnica da música, um som é considerado tanto mais alto quanto maior for a frequência das vibrações de uma fonte sonora. Resta saber se essa correspondência entre altura e quantidade surgiu antes que a ciência descobrisse que um som é tanto mais agudo ou grave quanto maior ou menor seja sua frequência.

<sup>17</sup> Ver Abbagnano, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

<sup>18</sup> Lakoff, G.; Johnson, M., op. cit.

Além disso, qual seria a correspondência, na linguagem comum, entre *altura* e volume ou intensidade? Sabe-se que o espectro das intensidades sonoras usadas na música varia da inaudibilidade ao limiar da dor física, e que quanto maior for a sua medida em decibéis, mais alto esse som será considerado. Como e desde quando se estabeleceu essa correspondência? A palavra dinâmica vem do grego *Dynamis*, que quer dizer “força”, “poder”, “potência”. Teria a correspondência a maior potência é mais alta uma base sensorial, estando ligada justamente aos limiares de audibilidade e de dor física?

Finalmente, Molino vê o timbre como “uma realidade ainda misteriosa” (*cette réalité encore mystérieuse qu’est le timbre*)<sup>19</sup> e “um mundo a descobrir” (*un monde à découvrir*).<sup>20</sup> O autor está se referindo especialmente aos timbres que chama de “inauditos”, produzidos por sintetizadores. Mas antes que fosse possível sintetizar um timbre, este já era, dos parâmetros sonoros, o de notação mais complexa. Numa partitura tradicional, como se lê no *Grove*, o timbre “é determinado quase que exclusivamente pelo nome do instrumento que toca uma parte”,<sup>21</sup> o que é insuficiente para descrevê-lo em termos precisos. Mas a palavra timbre, em francês, língua usada por Molino no texto em estudo, é uma rica metáfora para denotá-lo, pois quem consultar um bom dicionário de francês, como o *Petit Robert*, poderá verificar que essa palavra, que vem do grego clássico *tympanon*, tímpano, tem os significados arcaicos de “espécie de tambor”<sup>22</sup> (no século XIV) e “sino imóvel batido por um martelo”.<sup>23</sup> Só no século XVII passou a significar não só “a qualidade específica dos sons produzidos por um instrumento, independentemente de suas alturas, de suas intensidades e suas durações”,<sup>24</sup> mas também “marca, sinete, selo”,<sup>25</sup> que caracterizam a origem de um documento. Em suma, a palavra timbre nasce no mundo acústico e depois torna-se também um signo de procedência, um exemplo de uso da metáfora assim como a idealizou Aristóteles na *Retórica*: “transmite informação tão rapidamente quanto enunciada”;<sup>26</sup> tem uma conotação acústica e de marcação de procedência: o som que vem de um determinado instrumento musical.

<sup>19</sup> Molino, op. cit., p. 73.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>21</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishing Ltd., 1980.

<sup>22</sup> *Espèce de tambour*.

<sup>23</sup> *Cloche immobile frappée par un marteau*.

<sup>24</sup> *Qualité spécifique des sons produits par un instrument de musique, indépendante de leur hauteur, de leur intensité et de leur durée*.

<sup>25</sup> *Marque, cachet, timbre poste*.

<sup>26</sup> Aristóteles, op. cit.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do uso da metáfora no texto de Jean Molino, acima, suscita ainda várias questões e poucas respostas; no entanto, tal estudo – considerando a metáfora em sua acepção contemporânea, teorizada por George Lakoff – pode vir a se constituir em poderosa ferramenta hermenêutica, pois tal forma de análise, possivelmente, teria o poder de passar através do próprio texto, por dentro da própria linguagem, por assim dizer, dando ao analista uma visão que talvez pudesse escapar ao próprio autor do texto analisado, visto que a metáfora, segundo a acepção de Lakoff, está tão enraizada no idioma que muitas vezes não nos damos conta (e possivelmente o próprio Jean Molino não se deu conta) de que estamos fazendo uso de metáforas.<sup>27</sup>

Desvendando o sentido primeiro, despido de metáforas, de textos como os que foram examinados no presente trabalho, essa forma de análise poderia não só servir a pesquisas etimológicas sobre as origens de palavras indissolivelmente ligadas à música, como também sondar o que a música, afinal, significa para os próprios músicos, pesquisando-se, por exemplo, a correspondência de Mozart, os artigos de Schumann, os textos de M. Croche (Debussy).

<sup>27</sup> Neste último parágrafo, por exemplo, a frase “passar por cima e através do próprio texto, por dentro da própria linguagem” já é metafórica.