

**Antenor Ferreira  
Corrêa**

É autor do livro *Estruturas Harmônicas Pós-tonais* (Edunesp, 2006) e produtor do DVD *Música Eletroacústica no Brasil* (2008), doutor em música pela ECA-USP (2009). Percussionista, chefe de naipe, da Orquestra Sinfônica de Santos. Diretor do Mopussara, grupo musical dedicado à interpretação do repertório escrito para música eletroacústica mista.

**Comunicabilidade na música  
contemporânea**

**Communication in  
contemporary music**

**Comunicabilidad en la música  
contemporánea**

**269**

**RESUMO**

São comentados aspectos gerais relativos ao processo comunicativo nas artes e de modo específico aqueles particulares à música instrumental. Proponho refletir sobre as características envolvidas na recepção e na compreensão da música de modo a tomá-las como ponto de partida para avaliar as possibilidades comunicativas na música contemporânea. Para tanto, inicio levantando problemas suscitados pela chamada música de vanguarda. A seguir, são considerados alguns conceitos próprios do contexto musical e realizadas incursões nos textos de Leonard Meyer, objetivando fundamentar a comparação dos processos comunicativos entre as artes e apontar prováveis causas da perda da comunicabilidade verificada na música contemporânea.

Palavras-chave

comunicação em música; música contemporânea; música e cognição.

**ABSTRACT**

This paper deals with general issues related to the process of communication in arts and specifically in instrumental music. I intend to consider the characteristics involved in the reception and understanding of music in order to take them as starting point to evaluate the possibilities of communication in contemporary music. To do so, I begin by pointing out some problems raised by the so called vanguard music. Next, I discuss some concepts intrinsic to musical context and a few ideas of Leonard Meyer, aiming at substantiating the comparison of the communicative processes among the arts and pinpointing probable reasons for the loss of the communication capacity observed in contemporary music.

Keywords

communication in music; contemporary music; music and cognition.

**Resumen**

Son comentados aspectos generales relativos al proceso comunicativo en las artes y de modo específico aquellos particulares a la música instrumental. Propongo reflexionar sobre las características involucradas en la recepción y en la comprensión de la música de manera a tomarlas como punto de partida para evaluar las posibilidades comunicativas en la música contemporánea. Para tanto, inicio levantando problemas suscitados por la llamada música de vanguardia. A seguir, son considerados algunos conceptos propios del contexto musical y realizadas incursiones en los textos de Leonard Meyer, objetivando fundamentar la comparación de los procesos comunicativos entre las artes y apuntar probables causas de la pérdida de la comunicabilidad verificada en la música contemporánea.

Data de submissão: 8/2009

Data de aceite: 10/2009

## Introdução

Há tempos compositores e estudiosos debatem sobre as possibilidades comunicativas em música<sup>1</sup>. Quando se trata de averiguar a questão da comunicação no repertório musical contemporâneo o assunto torna-se por demais espinhoso, pois passa a envolver posições estético-ideológicas, ficando a objetividade relegada ao segundo plano. Alguns compositores contornam a situação simplesmente afirmando que a música não tem como ponto de partida a obrigação de comunicar. Talvez essa postura seja um modo de amenizar o divórcio ocorrido no século XX entre compositores e público. O compositor Paulo Chagas, há pouco tempo, declarava que “o século 20 ficará na história como o período em que a criação musical erudita isolou-se da cultura de massas, perdeu público e virou uma arte de elite. Isto aconteceu em todos os lugares: na Europa, nos Estados Unidos e também no Brasil” (CHAGAS, 2003). Jorge Antunes,

---

<sup>1</sup> Já de início é necessário interromper para não deixar dúvidas: refiro-me à música instrumental. De modo geral, a música com texto (especialmente as canções) demanda a apreciação conjunta entre letra e música. Tenho notado que, na maioria das vezes, as abordagens sobre o gênero canção atêm-se majoritariamente ao texto poético, restando poucas considerações aos fatos musicais. Neste artigo, contrariamente, as reflexões envolvem somente a música instrumental.

pioneiro na música eletroacústica no Brasil, por sua vez, encarando a questão da comunicação, declara: “para aqueles que, como eu, estão interessados em fazer música em busca da comunicabilidade, sem hermetismos, sem cabotinismos, sem concessões, sem simplismos, será um bom exercício estudar os mecanismos que levaram a música de concerto a se afastar do público, tornando-a exclusiva de pequenos grupos de esnobes especialistas” (ANTUNES, 2007). Dentre autores que dedicaram escritos recentes a esse tema poderiam ainda ser citados Nattiez (1990), Mendes (2001), Ferraz (2001) e Costa (2004), apontando para a pertinência e atualidade do assunto.

A questão da comunicação musical poderia ser encarada simplesmente afirmando que a música não precisa comunicar coisa alguma, ela existe e se basta como tal sem pretensões de ser veículo portador de mensagens, sejam estas ideológicas, estéticas ou de qualquer outra natureza. Essa postura, por outro lado, parece-me contraditória, pois suponho que um compositor quando dá sua obra a conhecer o faz porque deseja compartilhar algo com alguma comunidade. Etimologicamente, *comunicar* significa tornar comum; portanto, se alguém não almeja comunicar não deve apresentar nada, mas confinar seu produto ou idéia à privacidade de sua gaveta. O problema surge quando se pensa que deva existir um conteúdo objetivo a ser comunicado pela música e recebido de modo unívoco pela audiência. Desde quando o ideário romântico foi posto em cheque pelos estetas de finais do século XIX e o abandono do sistema tonal pelos compositores eruditos fomentou a pesquisa por novos processos de construção musical, o problema da comunicação em música instaurou-se

definitivamente. Assim, seria lícito perguntar o que o repertório anterior comunicava. E a resposta serve não só para a tradicional, mas também para a 'nova' música: dar algo a conhecer é tornar algo comum, fato que automaticamente gera comunicação e abre portas para distintas possibilidades de entendimentos, inquietações, diálogos, debates, etc.

Essa questão poderia ser pensada por outro ângulo, partindo-se da pergunta: o que é uma obra de arte?

Baseado em *Pequena Estética* de Max Bense, no qual trata dos aspectos comunicativos da estética, pode-se entender a criação artística como sendo a passagem de um conjunto de materiais para um objeto artístico finalizado. Bense usa os termos repertório e produto. *Repertório* refere-se ao conjunto de elementos materiais com os quais o artista trabalha (cores, palavras, sons, madeira, etc.) e o *produto* é o objeto de arte realizado. Prefiro usar os termos *materiais*, no lugar de repertório, e *objeto artístico*, no lugar de produto, para evitar confusões com a nomenclatura musical já estabelecida. Nesta proposta, a criação artística é um rearranjo dos elementos materiais, ou melhor, uma recombinação organizada a partir de um conjunto inicial de materiais. Esse processo pressupõe, obrigatoriamente, a seletividade, realizada pelo artífice, dado a vastidão de possibilidades oferecidas pelo conjunto de materiais. Portanto, a concreção do objeto de arte mostra uma maneira particular de recombinação dos elementos iniciais, fato que em si já é um tipo de comunicação, pois comunica uma das possibilidades de seleção e recomposição dos materiais. Na medida que o artista mostra em sua obra uma combinação particular dos materiais, está desvendando o processo criativo viabi-

lizador da concreção daquele objeto de arte, ou seja, como se deu a passagem do estado “repertório” para o estado “produto”, daí Bense afirmar ser o “fenômeno criativo um caso especial do processo comunicativo” (BENSE, 1975, p. 93).

O processo de criação artística também pode ser descrito como a passagem de um estado de latência para o domínio real (sensorial talvez fosse a palavra mais adequada). Essa última idéia faz lembrar a frase atribuída a Michelangelo, que comentando sobre a realização de uma de suas estátuas, disse ter apenas retirado os excessos de mármore, pois na verdade a estátua já se encontrava lá dentro. Anedotas à parte, o processo não é tão simples. Um monte de argila (material) pode conter em latência ou em potência (para recordar Aristóteles) um vaso (produto). Todavia, a transformação e passagem de um domínio para o outro se dá pela mão do artesão (mediador). Estendendo a analogia para o campo musical, poder-se-ia dizer que os sons (e todos os materiais implicados, como altura, timbre, textura, duração, etc) representam o ponto de partida, mas a transformação (seleção, combinação) desses para produzir uma obra pode ocorrer de inúmeras maneiras. Neste momento surge a figura do compositor (mediador), cujo processo criativo operado é comunicado ao receptor.

Um conjunto inicial de materiais em estado caótico é organizado para gerar um produto artístico, um processo compreendido basicamente em duas etapas. A etapa final é ordenada (pois o objeto de arte possui uma estrutura formal definida), a etapa inicial, porém, contém variáveis. Como se encontraria o estado inicial do conjunto de materiais que o mediador tem a sua disposição? Segundo Bense, estes poderiam estar to-

talmente desorganizados ou organizados. “No primeiro caso, trata-se de uma produção de ordem a partir de desordem, e no segundo, da produção de ordem a partir de ordem” (BENSE, 1975, p. 94). Uma situação inicial na qual o conjunto de elementos materiais já possua uma certa ordem pode ser verificada em condições nas quais preexistia certo tipo de estruturação ou sintaxe que governe esses materiais, o que me parece o caso da música tradicional. Os materiais usados para composição não se encontram em total desordem, os sons já apresentam certas estruturações, sistematizações e paradigmas prévios. Uma composição tipo coral de Bach, por exemplo, já compreende modelos *a priori* que permitem ser tomados como materiais composicionais, é o caso dos acordes. Os diversos tipos de escalas e padrões rítmicos também são exemplos dessa ordem regular preestabelecida. Neste âmbito, permite-se entender que os compositores contemporâneos prescindiram dessa ordem regular inicial atribuída aos materiais, fazendo com que o foco do processo de transposição do conjunto de materiais para o domínio artístico fosse direcionado para o interior do próprio material, ou seja, o objeto artístico tornou-se uma imersão para dentro do som (material inicial). Essa característica, de certo modo, diminuiu a carga discursiva comportada no processo tradicional anterior, trazendo consequências para a compreensão musical e, eventualmente, para a comunicação.

No esquema proposto por Bense para a criação artística (passagem do repertório ao produto), nenhuma menção é feita ao receptor da obra. Isso é esclarecido pelo fato de sua proposta estética centrar-se no objeto, ao invés de almejar descrever estados estéticos subjetivos particulares aos fruïdo-

res. Obviamente, há autores cujas propostas estéticas concentram-se na recepção do objeto artístico, predominando, nessa esfera, a figura do receptor. Manifestações deste tipo reivindicam o envolvimento do sujeito no processo comunicativo, o receptor tem de ser afetado de algum modo. Este envolvimento na música implicaria em respostas emocionais, psicológicas, intelectuais ou físicas por parte do ouvinte. “Sem o envolvimento das pessoas a quem os estímulos são direcionados, a comunicação não é possível. Consequentemente, comunicar não é função da obra, do artista criativo ou do executante. É o ouvinte que se comunica com a obra e com o artista” (SHERMAN, 1989, p. 228).

Após esses aportes iniciais, confrontando a questão da comunicabilidade por dois ângulos diferentes, retornemos ao problema da comunicação na música contemporânea, abordado agora pela vertente *cognitiva*.

Na tentativa de uma nova comunicação, algumas correntes pós-modernistas parecem sugerir um retorno ao estilo composicional tonal do passado. Essa postura não encontra respaldo em alguns setores de vanguarda que, por seu turno, não querem descartar os ganhos para a escuta musical advindos das propostas de renovação da linguagem composicional do século XX; que propõem, então, uma reformulação do pensamento estético sem desconsiderar os aspectos e impactos perceptuais envolvidos na recepção da obra de arte e, tampouco, retornar aos estilos tradicionais. Essa nova postura simplesmente afirma que a percepção da obra musical deve caminhar ao lado de preocupações técnicas composicionais. Assim, para ocorrer o citado resgate da comunicabilidade musical no âmbito da música complexa, há a necessidade de

se adotar novos critérios e parâmetros balizadores que podem ser encontrados nas ciências da cognição e da informação.

Um dos estudiosos que se debruçou com afinco sobre essa problemática foi Leonard Meyer. No conjunto de sua obra, significativos aprofundamentos foram logrados no que concerne à questão da comunicação e significação em música. Com *Emotion and Meaning in Music* (1956) Meyer deu início às suas pesquisas sobre o significado musical fundamentando-se, sobretudo, na psicologia da Gestalt e na Teoria da Informação. Posteriormente, com *Music, the arts, and ideas* (1967) e *Explaining Music* (1973) sedimentou suas proposições associando-as aos novos desenvolvimentos trazidos das ciências cognitivas, além de avançar ao campo da análise e interpretação musicais.

Na sua coletânea de textos de 1967, Meyer apresentou uma série de reflexões envolvendo a percepção e a cognição da música complexa e desenvolveu um rol de tópicos que concorreriam para a compreensão e significação musicais. A hipótese principal de sua argumentação é que a fruição da música envolve processos prognósticos, oriundos do aprendizado e da experiência individual com os diversos estilos, os quais norteariam a escuta e, conseqüentemente, a compreensão musical. Ao longo de seu texto encontram-se diversas comparações entre as músicas tradicional e contemporânea com intuito de avaliar a diferença nos graus de cognição que estes repertórios envolvem<sup>2</sup>.

---

2 A preocupação com os aspectos perceptuais e cognitivos manifesta-se em diversos autores, vide, por exemplo, David Rosenboom (1987).

A seguir, proponho considerar os aspectos envolvidos na recepção e na compreensão da música. Para tanto, inicio com definições de alguns dos conceitos envolvidos, seguindo-se incursões nos textos de Meyer complementados com estudos no campo da cognição e da teoria da informação.

### **Comunicação**

Comunicação é aqui entendida como o compartilhamento de algum dado ou conteúdo. A mensagem que se deseja tornar comum está inscrita na composição musical sob a forma de relações musicais, cujo entendimento é levado a cabo pelo ouvinte no processo perceptual e cognitivo. Portanto, compreender é desvendar ou construir sentido, sendo essa construção realizada por meio da associação entre sons, ou seja, pela habilidade humana de relacionar os eventos sonoros. Ressalvo que não se espera na recepção musical uma construção de sentido idêntica e unívoca entre todos os ouvintes, mas sim, que todos consigam formar algum tipo de compreensão durante a apreciação da mesma obra.

Esta atividade organizacional é realizada no percurso que se inicia com a percepção do som enquanto estímulo físico e segue com sua posterior inserção como membro constituinte de um padrão ou de uma forma sonora musical. Para engendrar uma impressão formal uma ordem deve ser estabelecida, na qual os estímulos individuais tornem-se parte de uma estrutura maior e realizem distintas funções dentro dessa estrutura. Esse processo resulta da habilidade cognitiva em “relacionar as partes constituintes entre si de maneira inteligível e significativa” (MEYER, 1956, p. 157). Nesse domínio surge a significação musical.

O som, após ser registrado e acolhido como objeto musical, adquire uma configuração e é inserido em um contexto musical. Esse contexto forma o pano de fundo para o desenvolvimento da obra e a sua existência engendra o fluxo de expectativas, isto é, os prováveis modos de continuação e desfecho, e os 'desvios' deste fluxo. A partir desse ponto, o cérebro passa a analisar o desenrolar dos acontecimentos musicais de maneira probabilística, avaliando a continuidade e o contraste segundo os desvios impostos ao curso dos eventos. De acordo com Meyer, são possíveis três maneiras de desvios: retardo (o evento consequente não surge no momento esperado), incerteza (ambiguidade de uma situação precedente não permite certeza sobre a consequente) e surpresa (o evento consequente surgido era improvável). O aspecto prognóstico envolvido no processo de compreensão musical é a base para a associação entre significação e informação, pois quanto maior a certeza sobre a possibilidade de um evento vir a ocorrer futuramente, maior será o impacto se algum tipo de desvio acontecer.

### **Comunicação e Informação**

Do parágrafo anterior fica clara a ligação proposta por Meyer com a Teoria da Informação. Vale dizer que comunicação e informação, embora interdependentes, são coisas distintas. Comunicação está ligada à compreensão, enquanto informação associa-se a materiais formais e conceitos, envolvendo a medida da probabilidade da ocorrência de eventos (que vai gerar a significação na proposição de Meyer). Informação é qualquer configuração pura e intercambiável de dados que não tem sentido fora deles mesmos.

Quando um fluxo de eventos ocorre, ele gera expectativas de prováveis modos de prosseguimento e conclusão. Se tudo transcorre como esperado e o fluxo de eventos encerra-se da maneira prevista, o nível de informação é baixo. Do contrário, quando o fluxo é concluído de uma maneira inusitada, causando surpresa, o grau de informação é alto. Porém, em ambos os casos houve comunicação, pois a mensagem contida no fluxo de eventos foi compreendida e possibilitou, inclusive, prever acontecimentos futuros. O significado é, então, aquilo implicado pelo processo comunicativo e inferido pelo receptor. Em música a situação poderia ser sumarizada em: dados musicais (notas, harmonias, timbres, padrões rítmicos, temas, etc) são transmitidos quando a música é percebida e analisada pelo cérebro. Nesse processamento se dá a compreensão musical, ou seja, o relacionamento dos dados entre si. Em razão do contexto em que estão inseridos, esses dados compreendidos engendram um fluxo de expectativas que, por sua vez, serão responsáveis pelos níveis de informação. Um nível alto de informação gera a significação.

Dois elementos devem ainda ser acrescentados: estilo e redundância.

O estilo cumpre o papel de *background* perceptual, formando o cenário para o desenvolvimento do enredo musical, e é a partir do estilo que as expectativas são formatadas e desviadas. A familiaridade com o estilo induz e auxilia a percepção a operar de maneira prognóstica e esperar certos modos de continuação e desfecho.

Redundância é importante componente do processo de comunicação, constituindo-se como “a parte de uma mensagem que é determinada pelas regras estatísticas aceitas que governam o uso de símbolos

em questão, e não pela escolha arbitrária do emissor” (MEYER, 1994, p.16). Esse substrato comum também poderia ser pensado como *convenção*. As “regras que regem o uso dos símbolos” são as convenções partilhadas pelos interlocutores, sem as quais qualquer comunicação seria impossível. Convenção pressupõe acordo, combinação, pacto, procedimentos ou características tácitas compartilhadas entre indivíduos. Pode ser estabelecida por padrão de comportamento gerado por simples hábitos e não porque haja uma lógica matemática inexorável ou mesmo crença absoluta no significado atribuído. Um dos aspectos incidentes na música experimental e que concorre para a perda da comunicabilidade é a ausência de convenções prévias, ou seja, o compositor abre mão de “contratos” e propõe a incursão sobre o material sonoro sem nenhum tipo de diretriz prévia para guiar a compreensão. Não há, portanto, um núcleo comum de substratos ou acordos auxiliando a construção de sentido musical, situação que acarretará a dificuldade em promover ligações entre os materiais apresentados.

Para se viver em sociedade é necessário o conhecimento e a aceitação de convenções. A habilidade em distinguir uma coisa de outra vem do aprendizado. Aprendizado pressupõe convenções, já que é realizado no interior de uma cultura, portanto é intersubjetivo. Convenções e hábitos geram expectativas. Expectativa é o conhecimento resultante de um determinado conjunto de circunstâncias, é uma espécie de certeza de que sob certas condições algo irá ocorrer. O ciclo em direção à significação fecha-se deste modo: estímulos convencionais geram expectativas convencionais.

## Informação e percepção

A capacidade de receber estímulos sensoriais aurais, reconhecê-los como música e compreendê-los na relação que mantêm entre si é chamada percepção musical. Acredito que todos nasçam com esta capacidade perceptiva. Todavia, o envolvimento com a música se dá no interior do meio sócio-cultural que, por sua vez, será responsável por formatar a experiência musical dos indivíduos nascidos nesse meio.

Essa característica intersubjetiva e de “fato cultural” comportada pela música, quase inviabiliza confrontá-la como entidade autônoma, isolada e desvinculada do contexto social onde foi gerada. E mesmo a música especulativa, em tese restrita aos problemas técnicos/estéticos nela mesma gerados, pressupõe o confronto com algum tipo de música anterior. A arte conceitual, de modo similar, quando põe em discussão o conceito de arte, o faz porque existe uma manifestação artística precedente cujos fundamentos podem ser postos em cheque. Quando a tradição é confrontada, há a necessidade do ouvinte conhecer a tradição, do contrário, não entenderá a proposta de contestação feita pelo autor.

Pensemos na renovação que se deu na poesia. Os poetas concretistas certamente introduziram uma maneira nova de fazer e apresentar poesia, valendo-se da disposição gráfica do poema sobre o papel. Esta inovação desdobrou-se em outras formas de manifestação artística hoje conhecidas por poesia visual. Os três exemplos a seguir mostram poesias visuais.

---

**LONGE**

Marcelo Mota: *Longe*.

encontrar o infinito em  
faz sopotini e soulo  
snes

Rodrigo Ferreira: *Infinito*.

F O D M R E

Marcelo Mota: *Corrente*.

Não se trata certamente do tipo de poesia que alguém menos avisado poderia esperar ao ser convidado para um sarau. Esses exemplos estão longe dos sonetos e outras formas parnasianas aparentadas. Não obstante, guardam características que possibilitam a compreensão da mensagem intencionada pelos autores. Ao lado do idioma comum e do apelo formal (isso é, apresentarem formas similares às dos objetos de que se apropriam) o plano espacial é trazido à evidência, já que essa poesia se desenvolve no espaço, e não apenas no conteúdo semântico literário. A compreensão do poema se dá associando aspectos simbólicos, semânticos e formais. Em *Longe* é óbvia a tentativa de expressar o conceito de distância por meio

de uma analogia dimensional. Em *Infinito* o símbolo do infinito (semelhante a um '8' deitado) fornece o suporte formal para o poema, cujo texto interliga-se criando a sensação de infinito, aquilo que não tem começo nem fim. A leitura do poema se iniciada em qualquer ponto, por exemplo, em "o infinito" ou "encontrar" irá gerar uma ciclicidade de modo que o fim da frase será seu começo. Em *Corrente* a semelhança formal aparece nos elos da corrente, mas, encontra-se também implícita uma crítica social derivada do sentido metafórico que o poema comporta: a associação em cadeia entre a pobreza e a fome. Há certamente na poesia visual uma renovação da arte da poesia, cujo entendimento é viabilizado pela conservação de elementos comuns às linguagens poéticas anteriores, sejam literárias ou imagéticas.

Voltando à reflexão inicial (percepção, experiência, cultura), pode-se observar a preponderância que o contato com determinado estilo desempenha na compreensão musical. A música tradicional, por exemplo, desenvolvia-se tendo como arcabouço organizacional o sistema de tonalidades. O sistema tonal fornecia um paradigma de organização musical e a experiência com o estilo tonal agia formatando as expectativas inerentes a esse estilo. A música serial, por seu turno, buscou introduzir nas relações sonoras uma ordem estabelecida previamente, ordem essa baseada em uma proposição teórica imposta de fora, tendo como foco principal o aspecto estrutural da obra. Porém, o que é percebido no ato da escuta não é a "arquitetura" ou arcabouço teórico sobre o qual a composição foi baseada. O relevante para a compreensão musical são as respostas suscitadas nos ouvintes, justamente por esses perceberem relações

sonoras implicativas que lhes são apresentadas. Tem-se então uma clara diferenciação entre as gramáticas composicional e perceptual.

As convenções são importantes por constituírem um *corpus* de características compartilhadas por interlocutores, o alfabeto, as palavras, os fonemas, as normas sintáticas, por exemplo, são convenções viabilizadoras da comunicação, porém, embora as palavras possuam uma carga semântica prévia compartilhada pelos interlocutores, quando postas em uma única frase adquirem sentidos diversos que deverão ser construídos em razão do contexto. Analogamente, em música existem regras *a priori* que gerenciam o uso dos elementos componentes de uma frase musical (como regras da harmonia, prescrições dodecafônicas), mas o sentido desta frase não é convencionalizado, deve ser construído no ato da escuta. Surge, assim, uma espécie de conflito entre as gramáticas composicional e perceptual. O compositor pode construir uma obra a partir de um sistema intelectual, mas isto não significa que a mesma será ouvida como esse sistema sugere.

Todavia, o entendimento das normas e regras influencia a percepção. Já que percepção é um ato aprendido de discriminação, o contato prévio com a linguagem ou com determinado código age ditando o que deve ser discriminado e em que níveis. Percebe-se, assim, que a percepção está vinculada à tradição e hábitos de escuta e que não é passiva, pois participa da organização dos estímulos valendo-se de modelos aprendidos. Isto implica que a compreensão da música complexa está na dependência da familiaridade e do aprendizado com esse repertório. Quanto mais familiarizado com o estilo, maior a percepção de

organização, porém, por não aprendermos as linguagens complexas da música desde tenra idade, estas se tornam mais difíceis.

### **Música contemporânea e comunicação**

Algumas consequências para percepção musical advieram das pesquisas e da constituição do repertório contemporâneo. Alguns destes aspectos interferem com maior ou menor grau de contundência na compreensão e conseqüente comunicação musical.

A falta de familiaridade com repertório logicamente tem grande interferência no entendimento musical. Entre suas causas estão o aprendizado durante a infância, hábitos de escuta adquiridos nos primeiros anos de vida, mas que serão responsáveis por formatar a percepção durante o período adulto. Como esse aprendizado se dá com o estilo tonal, o confronto perceptual com outros repertórios irá ocorrer de maneira comparativa com o estilo aprendido. Isto põe em relevo o fato da tradição formatar a percepção, que tenderá a balizar-se naquilo que tem na memória, pois “nossa habilidade em perceber relações depende em parte do que nossa experiência passada nos disse constituir uma relação” (MEYER, 1994, p. 280).

Entendimentos similares são encontrados em diversos autores. Marcos Nogueira lembra que “a música pode comunicar não, meramente, um pensamento, mas uma experiência” (NOGUEIRA, 2007). E o conceito de experiência ganhou maior abrangência em razão de pesquisas atuais, passando “a ser entendido num sentido que inclui as dimensões perceptivas, motoras, emocionais, históricas, sociais e linguísticas: tudo aquilo que nos faz humanos” (*ibidem*). Importante considerar que certas situa-

ções cognitivas provêm de experiências corporais, e não apenas conceituais. No processo cognitivo, atividades corporais são formas epistemológicas tão fundamentais que praticamente são impossíveis de serem abandonadas. Nogueira explica que o sentido de equilíbrio é pré-conceitual, seu aprendizado dá-se pela experiência corporal, e não por abstração de definições ou regras dadas *a priori*. É como se dissesse que o corpo aprende, antes do cérebro, a noção de equilíbrio. Existe assim uma conexão esquemática que permite a compreensão experimental corporal do equilíbrio, transferida posteriormente para o nível da conceituação cerebral.

Diversos são os conceitos apreendidos por intermédio da experiência corporal, Nogueira cita contenção, força, ciclo, caminho, noções que possuem correspondentes no plano musical. A estes eu acrescentaria a noção de dor, além dos diversos tipos de sensações: térmicas (quente, frio, morno gelado), olfativas, gustativas, tácteis (duro, mole, macio), acústicas, texturais (aspereza, lisura). Outra noção importante no aprendizado geral, e com desdobramentos nas manifestações artísticas, é a noção de tensão, referindo-se a suspense, enigma, etc. A falta de ar ou suspensão de fôlego, o calafrio e a palpitação que uma situação de elevada tensão provoca só se dão a conhecer via experiência corporal, sua conceituação e abstração são realizadas *a posteriori* resgatando e projetando os esquemas das impressões fornecidas pela experiência corporal. Este conhecimento gera, então, um esquema que é projetado metaforicamente de modo a formar o conceito de tensão. Todos esses conteúdos epistêmicos estão presentes no ato da escuta musical.

## **Considerações finais**

As mudanças ocorridas durante a história da música deram-se conservando uma grande parte do estilo. A música pós-tonal ocasionou, entretanto, uma diversidade estilística que rompeu fortemente com os padrões perceptuais, já que as obras complexas não conservaram um estilo comum (background perceptual). As revoluções no idioma do sistema tonal foram um processo linear e gradual. No serialismo, porém, não há um núcleo homogêneo estilístico para servir como ponto de origem. A composição que rompe com todos os parâmetros da gramática perceptual tradicional, não conservando sequer um pequeno núcleo balizador para compreensão, dificultará ou não logrará sucesso no processo comunicativo.

A compreensão musical reside primordialmente na capacidade de promover associações entre os eventos sonoros. Estes eventos podem relacionar-se de maneira implicativa e funcional. Discriminação e articulação funcionais propiciam aos eventos musicais gerarem estruturas hierárquicas formalmente articuladas. Músicas discursivas, em geral, derivam estruturas a partir de outras estruturas precedentes – um procedimento cujas partes novas são geradas ou evoluem a partir de elementos já apresentados. Esta característica aumenta a possibilidade da percepção relacionar as partes constituintes da obra. Há conexões e interconexões causais no fluxo discursivo, direcionando a percepção para a identificação de um todo unificado, no qual uma parte ou seção liga-se organicamente à outra. É claro que os contrastes precisam acontecer, do contrário haverá só a monotonia, porém uma situação inicial cujo equilíbrio é rompido vai demandar uma terceira situação em que

essa oposição seja resolvida e a inexistência dessa resolução implicará no risco da captação apenas de eventos desconexos.

A dificuldade em promover implicações de ordem funcional faz com que os consequentes tenham baixa probabilidade de ocorrer. Com isso, o índice de informação é alto. Porém, essa situação revela-se contraditória, pois muita informação satura os níveis perceptuais do ouvinte, sendo desfavorável à compreensão. Quando tudo pode acontecer, qualquer coisa será esperada, consequentemente, não haverá desvios nas expectativas responsáveis pelo significado musical apregoado por Meyer. Soma-se também a essa situação a rápida taxa de apresentação de eventos, que justamente em razão da não familiaridade com as normas estilísticas e sintáticas deveria ser lenta, fato que compromete ainda mais a compreensão e inibe a comunicação.

Em textos focando a comunicação em música, é possível vislumbrar uma espécie de dicotomia entre autores, divididos entre aqueles que admitem a comunicação musical e os que entendem que a música não é veículo de comunicação. No segundo grupo nota-se um traço em comum: os autores/compositores que negam possibilidades comunicativas à música têm, geralmente, como fundamentação para sua argumentação o fato da música não se estabelecer enquanto linguagem, retomando o antigo confronto entre verbal e não verbal. Quando comparada à linguagem verbal, a música tem seu aspecto comunicativo comprometido, porém, vista na proposição pretendida neste artigo, como veículo para expressão de ideias, cujo sentido pode ser construído no ato da escuta, a possibilidade de comunicação é estabelecida.

É fácil perceber que quanto mais ouvimos o repertório de algum estilo específico, mais familiarizados com o mesmo nós ficamos. Essa característica quantitativa vale tanto para a música tradicional quanto para a contemporânea. Os meios atuais de gravação e de difusão também disponibilizam e perpetuam a música “complexa” (CD, DVD), possibilitando a memorização e, conseqüentemente, viabilizando o aumento da redundância ao nível do repertório. Mesmo com essa facilidade, a música de vanguarda “pós segunda guerra” ganhou pouca audiência e não se tornou parte frequente do repertório de concerto. Talvez isso se deva ao fato de que somente a memorização não assegure a compreensão.

É lógico que projetos composicionais experimentais e de renovação da escuta são totalmente válidos, e não foram tomados aqui como alvo de críticas, mas apenas para observar que os ganhos trouxeram consigo efeitos colaterais, neste caso, relacionados aos aspectos cognitivos e a atenção para esses aspectos refletirá positivamente na comunicação em música.

## Referências

ANTUNES, Jorge. O pós-modernismo e a atual conjuntura da nova música erudita brasileira. In **Revista Espaço Acadêmico**. n. 79, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.espaloacademico.com.br/079/79antunes.htm>>.

BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CHAGAS, Paulo. **Adorno e a “música nova” do século 20**. [Ensaio de 20.08.2003.] Disponível em: <<http://www.dw-world.de>>.

COSTA, Rogério. Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música? **Revista Música Hodie**, v. 4, n. 1, p. 75-90, 2004.

FERRAZ, Silvio. Música e comunicação: Ou, o que quer comunicar a música? In: **Anais do XIII Encontro da ANPPOM**, Belo Horizonte, 2001. p.515-523.

MENDES, Gilberto. O som incomunicável. **Revista Bravo**. São Paulo, ano 4, n. 41, 2001. p.13-15.

MEYER, Leonard. **Music, the arts, and ideas**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Explaining Music – essays and explorations**. California: University of California Press, 1973.

\_\_\_\_\_. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Répons e a crise da comunicação musical contemporânea. **Cadernos de Estudo – Análise Musical** n. 3, 1990. Disponível em: <<http://www.atravez.org.br>>.

NOGUEIRA, Marcos. Compondo com uma semântica do entendimento. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. São Paulo:Unesp, 2007, 1 CD-ROM.

ROSENBOOM, David. Cognitive modelling and musical composition in the twentieth century: a prolegomenon. **Perspectives of New Music**, v. 25, n. 1/2, 1987. p. 439-446.

SHERMAN, Robert. **Concept and design in music**. Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.