

Categorização e esquemas de imagem em música: Sobre um protocolo experimental*

NILO RAFAEL BAPTISTA DE MELLO**

Resumo

O caráter abstrato da música enseja questionamentos acerca do modo de apreensão do fluxo musical pelos ouvintes. Não é senão através da pesquisa que busca entender os mecanismos e ferramentas utilizados pela mente humana para apreender o fluxo musical, conferindo-lhe sentido, que se pode compreender a forma por meio da qual abstraímos e entendemos música. O presente artigo visa discutir as condições de validade de um protocolo experimental que objetiva investigar os dispositivos cognitivos de entendimento do fluxo musical, a partir da observação da escuta e análise de pequenos trechos musicais por ouvintes músicos. Partindo-se da teoria enacionista de que na base do processo cognitivo de categorização encontram-se memórias esquemáticas (esquemas de imagem), entendidos como arquétipos do entendimento humano, o protocolo aqui examinado visa acessar a experiência imediata de produção de sentidos musicais, tentando, tanto quanto possível, aproximar-se do estágio pré-consciente de entendimento. Neste sentido, a hipótese aqui investigada é de que as descrições linguísticas dos participantes acerca do fluxo musical experimentado podem revelar pistas de ênfases no emprego de certos esquemas de imagem na construção do sentido do fluxo musical. Analisados os resultados obtidos em experimento piloto, surgiram questões: até que ponto o lapso de tempo entre o contato com a pergunta do questionário e sua resposta é determinante para a sua consistência? Em que medida a ordem de apresentação das tarefas de escuta é determinante para a neutralidade das respostas dos participantes?

Palavras-chave: cognição musical incorporada, pesquisa empírica, categorização, esquemas de imagem

Categorization and image schemes in music: About an experimental protocol

Abstract

The abstract nature of music raises questions about how listeners perceive the musical flow. Only through research that seeks to understand the mechanisms and tools the human mind uses to grasp the musical flow, giving it meaning, can we understand how we abstract and understand music. This article aims to discuss the validity conditions of an experimental protocol that seeks to investigate the cognitive devices for understanding the musical flow based on the observation of listening and analysis of short musical excerpts by musician listeners. Starting from the enactment theory that at the basis of the cognitive process of categorization are schematic memories (image schemes), understood as archetypes of human understanding, the protocol examined here aims to access the immediate experience of producing musical meanings, trying, as much as possible, approach the preconscious stage of understanding. In this sense, the hypothesis investigated here is that the participants' linguistic descriptions of the musical flow experienced may reveal clues of emphasis in using specific image schemes in constructing the meaning of the musical flow. After analyzing the results obtained in the pilot experiment, questions arose: to what extent is the time lapse between contact with the questionnaire question and its answer decisive for its consistency? To what extent is the order of presentation of listening tasks decisive for the neutrality of participants' responses?

Keywords: embodied cognition of music, experimental research, categorization, image schemes

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada em formato de comunicação oral no 14º *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais* (SIMCAM 14), em 2019.

** CMPC/PPGM - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
E-mail: nilomell@gmail.com

Introdução

Pesquisar o sentido da música pode parecer, em um primeiro momento menos pensado, tarefa trivial. Afinal, o sentido da música está inexoravelmente, ao que parece, atrelado a sentimentos que experienciamos quando somos expostos a determinado fluxo musical. Assim sendo, a pesquisa sobre o entendimento de música perpassaria tão simplesmente uma análise daquilo que está sendo sentido, ou percebido, por quem está exposto a esse fluxo.

A questão, entretanto, se complica, quando passamos a realizar questionamentos, talvez mais filosóficos, dentro dessa temática. Em primeiro lugar, cumpre discutir se efetivamente a música está ligada de forma inelutável a experiências sentimentais e, em segundo, e talvez, mais importantemente, a que nos referimos por “sentimentos”, quando se discute sentido musical.

Inicialmente, antes mesmo de dizer o que são os sentimentos referenciados quando se discute sentido da música, é preciso dizer o que eles não são. E, nesse sentido, sentimento não é um mero sentido, ou qualquer sensação abstrata que se possa perceber. É imprescindível que se destaque que, na maior parte dos casos ao se discutir sentido musical, referem-se por sentimentos nossas experiências emocionais, que vêm à tona quando desencadeadas por determinado estímulo, sendo o musical apenas um desses estímulos, capazes de deixar transparecer tais emoções.

Para realizar uma distinção didática, que servirá ao propósito do que vai ser discutido neste artigo, proponho que as referidas experiências emocionais (sentimentos) sejam diferenciadas do termo “sentido”. É dizer que, portanto, há dois termos distintos sobre os quais se debruça: “sentimentos”, sendo estas categorias de percepções e sentidos complexos, arranjados em determinada forma em torno da qual já há certo consenso linguístico (como agitação, ódio, tristeza, em suma, emoções), sendo, assim, emoções, como entendidos por Meyer (1961); e “sentidos”, entendidos como sensações únicas ou, ainda, complexas, mas em torno das quais não se possa dizer que haja um consenso linguístico. Dito de outra forma, o que se propõe é que sentimentos são emoções, mais claramente identificáveis e enunciáveis, enquanto sentidos são experiências semânticas não necessariamente conceituais de abstrações — que por vezes deixam o estágio pré-consciente (Damásio, 1999) em que se constituem e são conceituadas por meio de dispositivos metafóricos que referem campos de conhecimento diversos.

Sentido da música

Definidos os termos da discussão, passemos a ela. A natureza do sentido da música, bem como sua construção é questão delicada que sempre

preocupou os estudiosos do assunto. Com efeito, estudar a construção de sentido em música desafia a pesquisa nesse sentido, em primeiro lugar, dada a natureza abstrata do fluxo musical, e, em segundo, porque essencialmente a construção de sentido desse fluxo se realiza na experiência de cada ouvinte, sendo certo que, para que haja uma análise competente dessa construção, há que se perscrutar exatamente os métodos interiores dos ouvintes, ao realizarem essa construção.

Ao ser exposto a determinada interação com o exterior, o indivíduo passa, imediatamente, a realizar uma “seleção” inconsciente do que deriva dessa interação, recolhendo o percebido e provocado em si, ao mesmo tempo em que “categoriza” estas percepções, construindo sentido. Ao realizar a correspondência entre o percebido e os sentidos previamente experimentados, produzem-se novos sentidos do que se apresenta — na terminologia das ciências cognitivas contemporâneas —, realiza-se *categorização*. A justa adequação entre objetos mentais e materiais percebidos é parte essencial desse processo de categorização (Rosch, 1977; Rosch & Lloyd, 1978). Categoriza-se ao se atribuir sentido a determinados impulsos sensoriais de entrada (sentidos) que chegam à mente por meio de múltiplos canais de interação. Zbikowski (2002) disserta sobre categorização, da seguinte forma:

O reconhecimento dessas coisas reflete as categorias através das quais estruturamos o pensamento: reconhecer um livro é identificá-lo como membro da categoria livro; reconhecer uma árvore é identificá-la como pertencente à categoria árvore. A categorização ocorre em todas as modalidades sensoriais e em toda a gama de atividades mentais: categorizamos cheiros e sons, pensamentos e emoções, sensações da pele e movimentos físicos¹. (Zbikowski, 2002, p. 12)

Ao se categorizar o produzido na interação mente-meio, constrói-se sentido. Conscientizar-se de que algo foi “entendido”, seja este algo um objeto concreto, seja um sentimento abstrato como a “angústia”, significa dizer que se atribuiu significado para aquele sentido. Assim, é importante que se ressalte a diferença entre categorizar o fluxo musical e enunciá-lo. Evidentemente, ao se falar do fluxo musical, ou seja, ao se tentar comunicar o que foi escutado pressupõe-se um prévio entendimento, que vai de uma simples categorização a um sentimento de que algo categorizado está sendo experimentado — tanto a consciência de uma experiência “sentida” quanto a consciência conceitual dessa experiência (aquilo que pode ser comunicado).

O fluxo musical, como qualquer outro objeto sobre o qual se depara o ser humano, precisa ser inicialmente percebido através do mesmo aparato cognitivo utilizado para apreender o sentido de qualquer outra coisa. Não à toa que Zbikowski (2002) menciona expressamente ser tal construção orientada pelo mesmo iter procedimental utilizado para construir entendimento acerca das diversas outras interações do ser com o mundo. Nesse sentido, deparada com o fluxo musical a

mente humana passa, da exata mesma maneira, a tentar realizar a categorização do conteúdo no fluxo sonoro, resultando daí a construção de sentido.

O problema da investigação

Investigar esse procedimento, no entanto, é tarefa árdua. Seja por conta do alto grau de abstração do material em análise — ou seja, do fluxo musical —, seja por conta de que quase todo este procedimental acontece de forma inconsciente — ou pré-consciente — na mente do ouvinte, ou mesmo seja por conta da ação formativa da consciência da experiência um processo mental que implica raciocínios densamente comprometidos com as circunstâncias situacionais, sociais e culturais. Neste sentido, realizar pesquisa cognitiva sobre a construção do entendimento musical é, antes de tudo, obter algum acesso ao que se passa na dimensão de “consciência” que não é ainda consciente ou “autobiográfica”, como Damásio (1999) conceituou. Talvez um possível cotejo de sentidos pré-conscientes — menos determinados por conceituações elaboradas — e significados conscientes ofereça-nos pistas relevantes sobre os diversos dispositivos cognitivos que embasam a experiência semântica em música.

86

Em primeiro lugar, isso implica um problema inicial que decorre do fato de que a categorização do fluxo musical se diferencia de sua enunciação. Ao categorizar o fluxo de música, o ouvinte realiza — inconscientemente — a adequação do escutado às suas memórias esquemáticas, previamente consolidadas por meio de experiências corporais reiteradas, então conferindo sentido a este fluxo. A enunciação do que foi previamente entendido, no entanto, representa um problema adicional, uma vez que, ainda que a construção do sentido do fluxo musical se configure com a categorização, a enunciação do entendido modifica o entendimento inicial, que pode ser considerado imediato.

A discussão do entendimento experienciado pelo ouvinte implica a retomada mental do que foi ouvido e entendido, num esforço de tradução metafórica daquele entendimento pelo ouvinte. As sensações, ainda que categorizadas em estados mentais, em geral, não possuem contrapartida linguística precisa, necessitando do recurso a metáforas que se utilizam de conceitos alheios e externos ao campo da música. O problema central para a pesquisa semântica em música, no entanto, é que perguntar ao ouvinte o que entendeu do fluxo musical experimentado não significa acessar diretamente suas operações mentais. Normalmente, reconhece-se que as descrições formuladas pelos ouvintes acerca do seu entendimento musical são também comprometidas com fatores extramusicais. Se o que pretendemos conhecer são os efeitos imediatos da categorização inconsciente adotada no ato da escuta — “a primeira coi-

sa que vem à cabeça do ouvinte” —, é plausível admitir que no subsequente processo de conceituação do entendimento musical o ouvinte dispare processos analíticos a posteriori do que foi escutado, repensando seu discurso e contaminando sobremaneira a expressão linguística que, em princípio, visaria descrever seu entendimento imediato.

Além e decorrente disso, admite-se que não há um método genérico previamente protocolado para se realizar a análise da experiência semântica de ouvintes. É dizer que, na pesquisa para entender o procedimento de construção de entendimento do fluxo musical, é preciso também que se desenvolvam as ferramentas para realizar uma tal investigação que garanta um mínimo de desvio no enunciado dos ouvintes acerca de suas impressões pré-conscientes — ainda não conceituadas — diretamente consequentes dos processos de categorização “originais”.

Um protocolo de pesquisa

O primeiro problema a ser enfrentado em um protocolo experimental que pretenda obter dados acerca dos efeitos semânticos do processamento primeiro, imediato, das várias dimensões de consciência (Damasio, 1999) do ouvinte no momento exato em que este se depara com um fluxo musical novo é saber o que o participante vai ouvir. Em experimento piloto realizado, parecia claro que as músicas tinham de ser compostas para o experimento, uma vez que somente com o ineditismo poder-se-ia garantir o caráter de novidade dos fluxos musicais propostos aos participantes. A partir disso, como assegurar a coleta da primeira impressão, mais imediata, do ouvinte? Novas perguntas acerca do protocolo derivaram: o que perguntar ao ouvinte? Este deveria caracterizar o fluxo musical livremente? Deveria responder questões discursivas ou objetivas? As perguntas propostas aos participantes deveriam provocar a emergência de observações categoriais? Os trechos musicais deveriam ser elaborados com que critérios? Deveriam explicitar atributos musicais reconhecidos pelo pesquisador-compositor como representações musicais de certos esquemas de imagem — considerando o papel das memórias esquemáticas na construção da hipótese da investigação?

Para este experimento optou-se, primeiramente, pelo estudo prévio da estrutura categorial de alguns esquemas de imagem mais usuais na descrição musical (Brower, 2000; Nogueira, 2009), com a determinação de certos atributos destes e consequente aplicação criativa na composição dos textos musicais do experimento. Os esquemas visados foram os de *caminho*, *contenção* e *equilíbrio*. O esquema de caminho é estruturado por atributos como o ponto de partida, o ponto de chegada (alvo) e um vetor direcional, de um ponto a outro. Inúmeras metáforas musicais referem a memória esquemática desta estrutura de sentido, uma

vez que a direcionalidade, a intuição de caminho em direção a um fim e um ponto de fechamento ou mesmo de completamento formal passaram a ser essenciais na prática musical, ao menos desde o advento da modernidade musical. O esquema de imagem de contenção tem como atributos uma linha de cerco, o lado de dentro e o lado de fora. A metáfora da forma musical é essencialmente justificada na noção de que os elementos do fluxo musical estão sempre contidos em “recipientes”. Se a escuta predominante for a sintática, esses recipientes são motivos, frases, períodos, seções, e assim por diante; se for textural, os recipientes são melodias, contrapontos, acompanhamentos, dentre outros. Por fim, o esquema de equilíbrio dispõe um fulcro e a proporcionalidade em torno dele. É prioritariamente ativado quando o foco atencional do ouvinte está na identificação de redundâncias e padrões, tudo o que precisamos para antecipar imaginativamente eventos subsequentes e inferir coerência no fluxo da música. Como vemos, estas três estruturas básicas de sentido estarão sempre interconectadas e, muitas vezes se confundem e se sobrepõem.

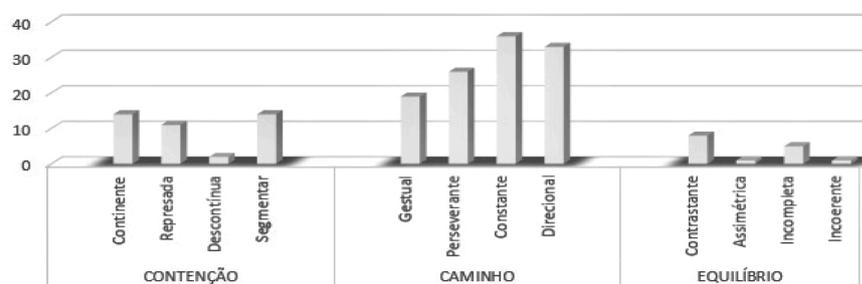
88

Tendo-se estabelecido a amostragem categorial de referência, foi então necessário determinar, em alguma medida, o que se reputava importante como indício de ativação dos esquemas em questão. Dito de outra forma, tendo em vista que os referidos esquemas podem ser identificados por meio de adjetivos atributivos a eles relacionados, decidiu-se que não seria necessário ampliar tais descritores com perguntas discursivas. Ademais, avaliou-se que uma coleta baseada em questões discursivas seria significativamente mais demorada, mais reflexiva e, portanto, mais sujeita a interferências interpretativas dos participantes. Além disso, o tratamento dos dados assim coletados requereria variados procedimentos de análise de discurso e aprofundamentos fenomenológicos, que devido ao prazo para a realização do experimento seria inviável contemplar.

O questionário aplicado, portanto, iniciava-se com o pedido para que os participantes, após escutarem a música, assinalassem os itens com as qualidades ou adjetivos que melhor descreviam o fluxo musical escutado. Importante observar que, antes de iniciado o experimento, houve orientação aos participantes no sentido de que assinalassem as opções dadas com base no que lhes viessem à mente, imediatamente, sem se aterem a motivos ou significados por detrás de suas escolhas. Em seguida, pediu-se que o participante descrevesse o trecho escutado com uma pequena frase, utilizando os termos assinalados. Esta segunda questão visou propiciar ao participante algum aprofundamento que expressasse melhor seu entendimento, mas sem que ele ou ela pudesse se afastar do que já declarara. Por fim, uma terceira questão, requereu que os participantes assinalassem a duração aproximada do trecho ouvido, oferecendo cinco opções de duração.

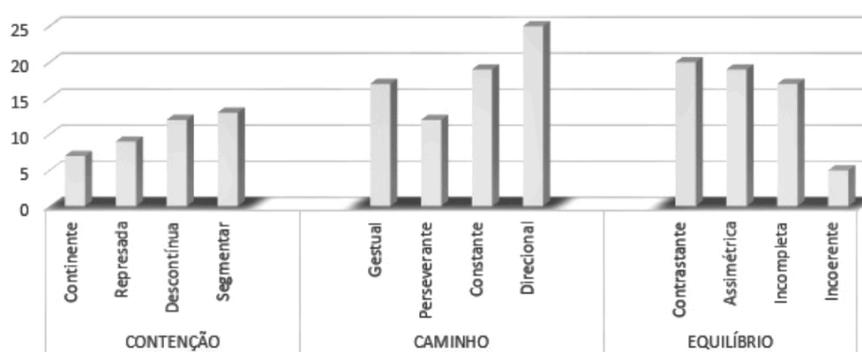
caminho, foram observadas, restando de certa forma claro que este foi o esquema predominante na escuta da maior parte dos ouvintes.

Figura 4
Esquemas predominantes em *Caminho*.



Com relação às outras duas músicas, não houve possibilidade de avaliar a clara predominância de um esquema. No que concerne à música 2, *Equilíbrio*, dedicada à representação dos atributos do esquema de “equilíbrio”, observou-se a confluência predominante dos atributos de dois esquemas: “caminho” e “equilíbrio” (figura 5).

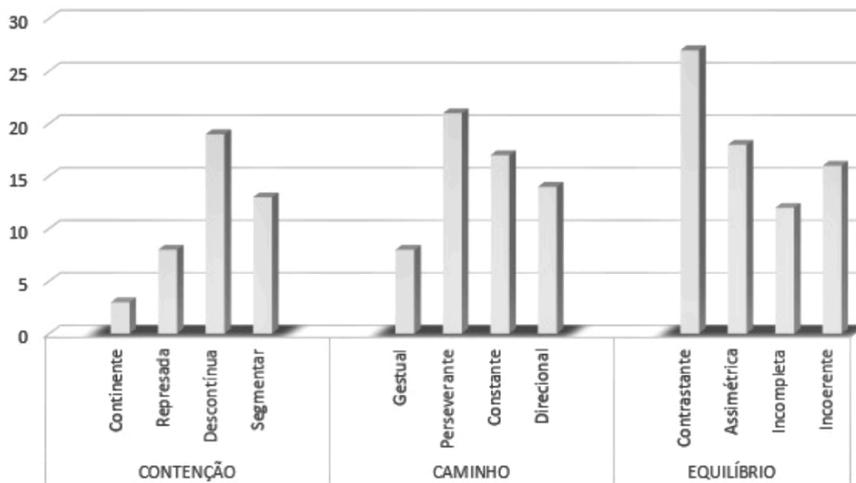
Figura 5
Esquemas predominantes em *Equilíbrio*.



Neste sentido, há que se observar que a peça composta sob os auspícios dos atributos de “equilíbrio” também apresentava, na escuta dos participantes do experimento, características de “caminho”. Em verdade, como já assinalei, os esquemas influenciam-se uns aos outros, sendo certo que dificilmente pode-se falar na existência de um único esquema regulando o processo de produção de sentido, mas talvez em uma predominância de um deles, como quer Johnson (1987). Os resultados do experimento apontam justamente para corroborar tal hipótese, uma vez que os trechos musicais em questão, ainda que descritos como tendo sido compostos sob influência da criação de efeitos de representação musical de um esquema majoritário, apresentaram, sempre, a concomitância de esquemas nos atos de escuta.

Para a última música os resultados foram interessantes, no sentido de que quase não houve predominância de um ou de outro esquema de imagem (figura 6).

Figura 6
Esquemas predominantes em *Contenção*.



A sinalização dos participantes para adjetivos relacionados aos atributos dos três esquemas é significativa, sobretudo ao se levar em conta que a peça *Contenção* era a mais “abstrata” delas, apresentando menor funcionalidade (direcionalidade) harmônica e uma melodia em registro conflitante com a textura do acompanhamento.

No que concerne à percepção duracional das músicas, embora as três possuíssem exatamente um minuto cada uma, a estimativa de duração por parte dos ouvintes foi significativamente diversa, conforme demonstrado pelas figuras 7, 8 e 9.

Figura 7
Duração estimada pelos participantes para *Contenção*.

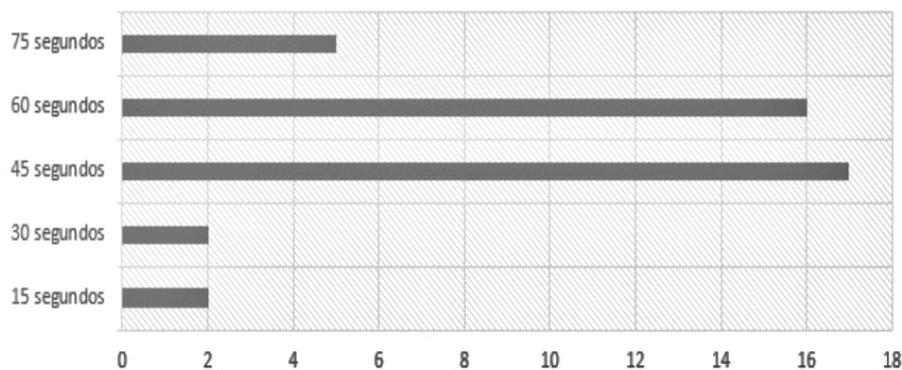


Figura 8
Duração estimada pelos participantes para *Equilíbrio*.

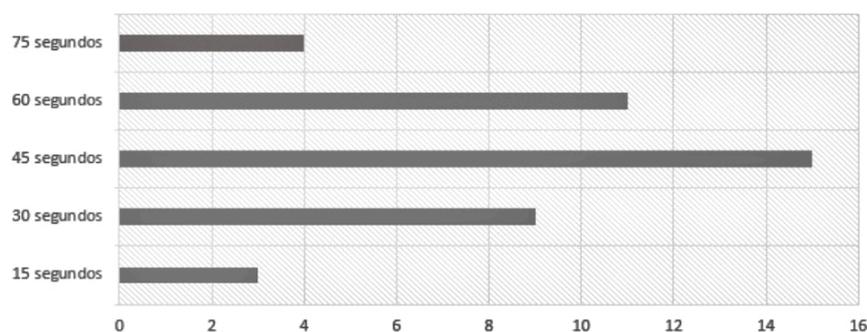
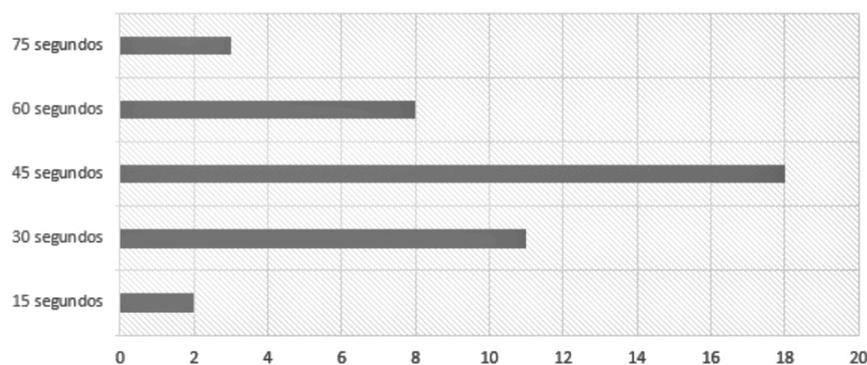


Figura 9
Duração estimada pelos participantes para *Caminho*.



Fica bastante claro que a música 3, *Caminho*, cuja homogeneidade de percepção do esquema foi mais evidentemente compartilhada pelos participantes, também foi a estimada como tendo a menor duração, com diversas marcações para 30 segundos, o que representa contraste significativo com a música 1, *Contenção*, que recebeu muito mais marcações para duração de 1 minuto e acima.

Considerações finais

Pode ser observada uma relação direta entre a estimativa duracional da música escutada e a homogeneidade de identificação dos esquemas predominantes, e acredito que tal fato se dê por alguns motivos que passo a expor.

Primeiramente, a significativa diferença estilística entre as músicas e a ordem de apresentação das mesmas no experimento podem ter sido fatores que afetaram o entendimento dos participantes. A música *Contenção* apresentou textura densa, com movimentos rápidos sobrepostos por melodia lenta, dividindo um mesmo registro tonal e sem obedecer a funcionalidades harmônicas. Pergunta-se: até que ponto o

estilo desta primeira peça se afasta da prática da maior parte dos estudantes de graduação em música que participaram do experimento? Se esta incongruência se comprovar, acredito que a heterogeneidade de ativação de esquemas na primeira música possa ser creditada a uma maior dificuldade que os participantes tiveram de categorizar este primeiro fluxo. Ao serem expostos a fluxo musical pouco usual em suas experiências quotidianas, os participantes não dispõem arquétipos bem definidos para categorizar aquele fluxo e realizam tentativas muito mais variadas de categorização por outros esquemas.

Uma segunda possibilidade para tal discrepância pode derivar do procedimento adotado pelo protocolo, uma vez que a música *Contenção* foi a primeira a ser proposta no experimento, logo após pequena e rápida explanação sobre o questionário. Nesse sentido, os participantes ainda não estavam familiarizados com os procedimentos que cumpriam, sendo tudo absolutamente novo. Ao procederem à análise da segunda e terceira músicas, no entanto, os procedimentos já estavam consolidados, o que poderia ter tornado mais fácil a continuação da participação.

94

Ainda, em uma terceira situação, a variação de resultados entre as três escutas pode ser creditada a alguma dificuldade dos participantes com termos apresentados no questionário. Neste sentido, observo ser fundamental a escolha de palavras usuais e uma pequena explanação inicial sobre tais termos, para minimizar o estranhamento com algum conceito e as escolhas creditadas a desconhecimento do ouvinte.

As reflexões críticas acerca dos procedimentos e resultados do experimento piloto aqui referido não apontam na direção da inviabilidade da hipótese da pesquisa aqui discutida. Ao contrário, tais reflexões acerca de possíveis incongruências do protocolo visam, especificamente, explorar os resultados desta primeira aplicação do mesmo para fundamentar seu aperfeiçoamento, bem como aprimorar os termos da hipótese originalmente formulada. Diante dos resultados aqui discutidos, é plausível considerar uma estratégia mais radical de isolamento de variáveis relacionadas aos atributos semânticos que estruturam os esquemas de imagem musicais. A observação da estimativa duracional das experiências pode ser mais bem estruturada enquanto fator indicativo de simplicidade e homogeneidade esquemática nos processos de escuta e entendimento musical. O instrumento de coleta precisa ser desenvolvido para possibilitar ainda mais imediaticidade das respostas dos participantes

Nota

¹ *Your recognition of these things reflects the categories through which we structure our thought: to recognize a book is to identify it as a member of the category book; to recognize a tree is to identify it as a member of the category tree. Categorization occurs in all sensory modalities and throughout the range of mental activities: we categorize smells and sounds, thoughts and emotions, skin sensations and physical movement.*

Referências

- Brower, C. (2000). *A cognitive theory of musical meaning*. *Journal of Music Theory*, Vol. 44, No. 2, pp. 323-379. Duke University Press, Yale University Department of Music.
- Damásio, A. (1999). *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*, San Diego, CA: Harcourt.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nogueira, M. (2009). A semântica do entendimento musical. In B. Ilari & R. C. Araújo (Orgs.), *Mentes em Música* (pp. 37–64). Curitiba: Deartes / Universidade Federal do Paraná – UFPR.
- Rosch, E. (1997). Human categorization. In N. Warren (Ed.), *Advances in cross-cultural psychology (Vol. 1)*. London: Academic Press.
- Rosch, E., & Lloyd, B. B. (Eds.). (1978). *Cognition and categorization*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford, NY: The Oxford University Press.