

# *Subjetividade e objetividade construindo o conhecimento musical*

Sonia Albano de Lima

soniaalbano@uol.com.br

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

## Resumo

O texto que se segue busca avaliar em que medida o conhecimento musical é mediado pela subjetividade e pela objetividade, em quais esferas musicais essas duas categorias atuam, de que forma, quais critérios investigativos devem ser adotados para melhor compreendermos esta linguagem e como pontuar de que maneira a música, dotada de um poder comunicativo, pode contribuir para o desenvolvimento bio/psíquico/social dos indivíduos. Para avaliar essas questões o texto avalia em cada um dos objetivos elencados, as publicações de diversos pesquisadores musicais e de outras áreas de conhecimento.

## Palavras chave

subjetividade, objetividade, conhecimento musical.

# *Subjetividad y objetividad construyendo conocimiento musical*

## *Resumen*

El texto que sigue busca evaluar en qué medida el conocimiento musical está mediado por la subjetividad y la objetividad, en qué esferas musicales operan estas dos categorías, de qué manera, qué criterios de investigación deben adoptarse para comprender mejor este lenguaje y cómo señalar qué manera la música, dotada de un poder comunicativo, puede contribuir al desarrollo bio/psíquico/social de los individuos. Para valorar estas cuestiones, el texto evalúa, en cada uno de los objetivos enumerados, las publicaciones de varios investigadores musicales y de otras áreas del conocimiento.

## *Palabras clave*

subjetividad, objetividad, conocimiento musical.

# *Subjectivity and objectivity building musical knowledge*

## *Abstract*

The text that follows seeks to assess the extent to which musical knowledge is mediated by subjectivity and objectivity, in which musical spheres these two categories operate, in what way, which investigative criteria should be adopted to better understand this language and how to score how music, endowed with a communicative power, can contribute to the bio/psychic/social development of individuals. To assess these issues, the text evaluates, in each of the listed objectives, the publications of several musical researchers and other areas of knowledge.

## *Keywords*

subjectivity, objectivity, musical knowledge.

*[...] A arte ancora-se na realidade sem ser plenamente real, desfraldando um mundo ilusório no qual, frequentemente – mas não sempre – julgamos que seria melhor viver do que viver na vida cotidiana (Jimenez, 1999, p. 10)*

## **A subjetividade e a construção do conhecimento**

É habitual afirmar que a construção do conhecimento musical se alicerça em patamares que privilegiam a subjetividade, diferentemente do que ocorre nas ciências que estão pautadas em princípios advindos da objetividade. Contudo, estudos contrários a esse entendimento têm revelado que tanto o conhecimento musical e artístico como o conhecimento científico estão alicerçados na subjetividade e que qualquer tipo de conhecimento só existe em função desta subjetividade advinda da observação do sujeito, seja em relação a um objeto ou a um fenômeno qualquer. Tal entendimento requer uma análise minuciosa da subjetividade em si e como ela se manifesta tanto no campo das ciências como no campo das artes. Nicola Abbagnanno (2003, p. 922) define a subjetividade como o caráter de todos os fenômenos psíquicos, enquanto fenômenos de consciência, que o sujeito relaciona consigo mesmo e os chama de “meus”.

O filósofo e matemático Gérard Fourez admite que a subjetividade de modo geral constrói conhecimentos sempre fundamentados na observação. Esta, por sua vez, configura-se como um processo interpretativo capaz de compor novos conhecimentos a partir de representações teóricas já existentes, inseridas dentro de uma determinada cultura ou convenção:

Uma observação seria, portanto, a maneira de olhar o mundo integrando-o à visão teórica mais antiga e aceita. É essa ausência de elemento teórico novo que dá o efeito “convencional” ou “cultural” da observação direta de um objeto. [...] observar é fornecer um modelo teórico daquilo que se vê, utilizando as representações teóricas de que se dispunha (Fourez, 1995, p. 41-2).

Para este filósofo a observação está presente em toda nossa existência e a partir dela são criadas as diversas teorias e formas de conhecimento. Mesmo as proposições empíricas, habituais nas ciências, que por um determinado tempo consolidam uma proposição teórica válida, a qualquer momento, mediante uma nova interpretação, podem dar origem a uma nova proposição teórica. Portanto, pensarmos em proposições empíricas indiscutíveis e permanentes é uma ficção, pois a observação, enquanto processo interpretativo, sempre traz a releitura de elementos presentes no mundo a partir de uma teoria resultante de um processo interpretativo teórico advindo de nossa própria subjetividade:

Observar é estabelecer, em nome da percepção e de critérios teóricos, relações de equivalência entre o que eu poderia também considerar como diferente. A semelhança só existe porque ela é imposta à nossa estruturação teórica de forma prática [...]. Um objeto só é objeto porque ele é descritível, comunicável em uma linguagem. Algo é objetivo se está situado em um universo comum de percepção e de comunicação, em um universo convencional, instituído por uma cultura (Faurez, 1995, p. 47-8).

Assim dito, a observação, enquanto processo interpretativo, é uma atividade do sujeito que vai organizando sua visão de mundo, pautado em regras que serão sempre sociais e ligadas à historicidade de uma cultura:

[...] não posso descrever o mundo apenas com a minha subjetividade, preciso inserir-me em algo mais vasto, uma instituição social, ou seja, uma visão organizada admitida comunitariamente. [...] o lugar da objetividade não é nem uma realidade-em-si absoluta, nem a subjetividade individual, mas a sociedade e suas convenções organizadas e instituídas [...] trata-se de propor um modelo segundo o qual a observação seja uma construção social relativa a uma cultura e seus projetos. [...] pode-se dizer que o caráter objetivo provém diretamente das convenções que são veiculadas pelas atividades dos sujeitos (Faurez, 1995, p. 49/0).

Em seu discurso, Faurez deixa claro que tanto a subjetividade como a objetividade não escapam de uma perspectiva cultural e social. Nesses dois conceitos há um atributo coletivo advindo de uma comunidade solidificada culturalmente. De certa maneira, fenômenos e objetos são interpretados quando interligados a um contexto cultural inserido em uma visão organizada, segundo um discurso social igualmente admitido. Objetividade e subjetividade emergem na sociedade e nas convenções organizadas que nela foram instituídas e a observação, enquanto construção do sujeito, de igual maneira, também segue a construção social de uma determinada cultura e de seus projetos, independentemente de estar relacionada às ciências ou às artes. Ela se processa como uma forma de interpretar o mundo sob condições não igualitárias, tendo em vista que cada sujeito interpretante tem uma percepção diferenciada do objeto analisado, conforme sua observação e vontade própria. É essa diversidade de interpretações que vai consolidando e renovando o conhecimento humano.

Para este filósofo quatro elementos dão conta de modificar o mundo: a- é necessário ter uma linguagem que traga uma certa coerência à nova organização do real, seja ela verbal ou mental; b- é importante que haja uma segurança afetiva ou uma comunidade científica que dê essa segurança; c- é importante haver uma separação afetiva da visão anterior para que se estabeleça uma nova visão; d- a nova

visão deverá reinterpretar a antiga, o que faz presumir que é sempre importante reler o objeto ou o fenômeno a partir de uma determinada teoria:

Olhamos o mundo com um certo número de ideias na cabeça: ideias preconcebidas, representações, modelos que podem ser científicos, pré-científicos ou míticos, independentemente se advieram de experiências feitas anteriormente, elas sempre dependem das ideias. Portanto, no caso das representações elas aparecem mais ou menos validas conforme os projetos humanos nos quais queremos situá-las. Dessa maneira a ciência surge como uma prática que substitui continuamente por outras as representações que se tem do mundo; os modelos sempre partem de uma visão ligada à vida cotidiana e assim essas representações são organizadas por nós (Fourez, 1995, p. 66)

Essa realidade enseja um número infinito de teorias para um número finito de proposições empíricas e são elas que relativizam as nossas representações científicas. Assim os sistemas teóricos surgem como interpretações que organizam a nossa percepção de mundo; são criações do espírito humano, da mesma forma como são as visões poéticas, artísticas, estéticas, etc.

Segundo Fourez, os modelos e as teorias funcionam como mapas geográficos. Eles não são cópia de um terreno, são apenas uma maneira de nos localizarmos. Eles também não são neutros, nem absolutos, seguem o que os indivíduos entendem como o mais prático para se localizar e se posicionar frente ao mundo e dependem sempre do olhar do sujeito interpretante. Um geógrafo vê um determinado mapa de acordo com a sua ótica, diferentemente de um biólogo, ou de um músico. Para lermos um mapa é importante entendermos e utilizarmos os símbolos a serem empregados, de forma clara e objetiva, daí a importância de compreendermos as linguagens pelas quais os fenômenos e objetos são interpretados. Entender esses símbolos traz ao mapa a objetividade necessária para compreendermos de forma correta um determinado objeto ou o fenômeno, sempre tomando como base uma determinada comunidade.

Nas ciências as leis circunscritas a um determinado fenômeno ou objeto devem ser verificadas por meio da experiência e só depois de verificadas elas assumem o *status* de verdadeiras. Se com o tempo essa verdade não mais coincidir com o que se entende como verdadeiro, ela é substituída por outra teoria. Isso pressupõe que modelos verdadeiros e inquestionáveis nas ciências não existem, o que existe, na verdade, é um modelo eficaz em um determinado âmbito e por determinado período; este modelo se conserva até que se preste a um propósito ou serviço, depois disso ele será reavaliado fazendo surgir um novo modelo. As artes seguem um prognóstico similar, porém sob perspectivas diferenciadas.

Para este filósofo (1995, p. 70) a decisão de conservar ou rejeitar um determi-

nado modelo não advém de critérios abstratos e gerais. Na prática, abandona-se um modelo, uma determinada lei, ou uma teoria, por razões complexas que não são inteiramente racionalizáveis, portanto, tanto nas ciências como nas demais formas de conhecimento, há sempre uma decisão mais ou menos “voluntarista” e não necessária para se concluir que uma determinada experiência científica possa contradizer uma lei.

Essa perspectiva, para Fourez, valida o critério de falseabilidade proposto por Karl Popper, ou seja, a partir desse critério, tenciona-se mostrar como os modelos tornam-se falsos, a fim de que possam ser substituídos, pois se não se pode provar que uma proposição é verdadeira, pode-se provar que ela é falsa, sob a condição de que ela possa ser testada ou colocada à prova. É dessa maneira que se constroem as teorias científicas e o conhecimento em geral.

Nas ciências existe um número infinito de teorias para um número finito de proposições empíricas que relativizam as nossas representações científicas. Dessa maneira, os sistemas teóricos surgem como interpretações que organizam a nossa percepção de mundo, pois são criações do espírito humano advindas de uma subjetividade consubstanciada em um determinado contexto cultural e histórico, da mesma forma como são as visões poéticas, artísticas, estéticas etc.

Uma linha de pesquisa só é abandonada a partir de um juízo prático. Abandonar uma teoria é devolvê-la ao sentimento, não por pura razão, e sim porque determinada interpretação apresenta mais inconvenientes do que outra que será mais atraente. Portanto, não se trata de um voluntarismo arbitrário, mas de uma decisão razoável que busca uma adaptação melhor a sua existência.

Inúmeros são os fatores que fazem um cientista abandonar suas teorias: fatores econômicos, técnicos, afetivos, políticos, entre outros, sempre norteados por um contexto cultural. Decisões científicas estão sempre embasadas em um sujeito coletivo, pois dependem de fatores múltiplos que não estão restritos à objetividade e que por estarem relacionados ao sujeito, manifestam-se a partir de uma subjetividade que também se apresenta de forma coletiva. Por isso é que o trabalho científico não é de uma pureza racional tal como se pretendeu provar por inúmeras vezes, uma vez que as representações científicas decorrem sempre de nossas representações míticas anteriores, por isso teoria e linguagem estão sempre presentes em nossas observações e nunca estão dissociadas (Fourez, 1995, p. 86). Para este filósofo o trabalho científico é um trabalho de imaginação, de invenção, por meio do qual a comunidade científica substitui certas representações por outras consideradas mais adequadas, de acordo com o projeto a que se destina:

O que faz com que os seres humanos pensem é o sentimento de que eles não estão ainda perfeitamente à vontade no mundo, é a *carência* (manque). As teorias se suce-

dem em uma história humana; elas são feitas pelos humanos e para os humanos [...] A mesma lógica pode, aliás, ser utilizada tanto pelas ciências naturais quanto pelas ciências humanas. Em ambos os casos, trata-se de produzir uma visão do mundo que nos permita dizer o que queremos dizer e agir da maneira que queremos. [...] em nossa história humana, há lugar para uma variedade de verdades, em vez de uma só, tão facilmente totalitária na medida em que se quer impô-la a todos e em qualquer circunstância (Fourez, 1995, p. 87).

Para Fourez a ciência não é a-histórica, universal, absoluta e não tem caráter sagrado; ela está devidamente alinhada com outras grandes realizações humanas, entre elas está a arte ou até mesmo as técnicas:

A partir do momento em que se aceita que a racionalidade científica não é eterna, mas se associa a uma maneira socialmente reconhecida e eficaz de abordar a nossa relação com o mundo, vemo-nos remetidos a uma reflexão sobre a maneira pela qual essa racionalidade funciona. Não nos situamos mais diante de um conceito abstrato de racionalidade científica, mas diante de práticas concretas. [...] Esse ponto de vista sociopolítico sobre a ciência e a comunidade científica pode estudar a ciência sem ter de antemão um juízo sobre o que ela seria por natureza ou por essência (Fourez, 1995; p. 92).

Fourez rejeita o poder dominante que se atribuiu às ciências no decorrer dos anos em detrimento das demais formas de conhecimento, tendo em vista que a maneira como ele é constituído é a mesma destinada aos demais processos de criação do saber e mesmo que o discurso científico tenha como característica a objetividade, todos os conceitos nas ciências são construídos a partir de um projeto e necessariamente devem ser aceitos na sociedade:

É por isto que se poderia dizer que uma disciplina científica é menos determinada por seu objeto do que por seu objetivo [...] a evolução das disciplinas científicas não corresponde a uma lógica da história pré-determinada e previsível. [...] os resultados científicos seriam uma construção e não o desenvolvimento das verdades científicas, que, desde sempre, teriam esperado ser “descobertas” (IBID, 110/11).

O texto de Aurenéa M. de Oliveira *et al.* (2012) relata de que forma a redistribuição dos saberes foi disseminada na modernidade. Ela aconteceu com o abandono do espaço da representação da lógica transcendental, posto que antes acreditava-se que havia uma correspondência perfeita entre a representação e a realidade. Na modernidade ficou comprovado que os saberes podiam se alojar

na profundidade específica de elementos internos. Como tal, eles não seriam mais visíveis a um tipo de representação que se pautava por sinais de evidência e sim, passavam a ser visíveis em outro tipo de representação fundamentada na racionalidade, ou seja, na capacidade de investigação humana, essa, por sua vez, afastou-se das formas de dogmatismo, levando o conhecimento científico a se separar do senso comum, da natureza, da subjetividade, emotividade, intencionalidade, consequentemente elevando a ciência a condição de detentora absoluta da verdade. Essa postura produziu um conhecimento baseado na formulação de leis asseguradas na crença de que o passado se repetia no futuro, pois havia nesse processo uma ordem que, por sua vez, foi capaz de conduzir o conhecimento científico a um determinismo mecanicista, utilitário e funcional à medida que era reconhecido mais pela capacidade de dominar e transformar do que pela capacidade de compreender em profundidade o real.

Essa postura científica predominante no decorrer dos tempos começou a se degenerar, pois, conforme relatado por Boaventura de Sousa Santos, a pretensão à universalidade sempre ocorre em situações históricas concretas e só são concebíveis a partir de um sistema social específico, assente em instituições e práticas que, por serem históricas, são também perecíveis. Portanto a universalidade pretendida pelas ciências é um objetivo inatingível, pois o saber científico está sempre situado dentro de um contexto histórico/social. Como relatam os autores acima indicados:

[...] a crítica ao universalismo gera como consequência a reivindicação de que os novos modelos de análise venham a produzir e a promover estudos situados historicamente que se apoiem numa reflexão em torno do lugar e do peso do teórico/interpretativo, do afetivo e do subjetivo em sua produção[...] não existe uma estreita correlação objetiva entre pensamento e realidade, - pois toda correlação é subjetiva- e segundo resultado da crítica anterior, o ser humano não pode retratar fielmente “leis da natureza” através da observação, da experimentação e de tecnologias avançadas [...] Neste sentido, a questão da subjetividade torna-se fundamental na medida em que ela conduz a problemática da construção do conhecimento científico para o campo da interpretação, ou seja, para o conhecer e o pensar [...] o ato de conhecer, pensar e interpretar é feito por um sujeito cognoscente que ao se debruçar, seja sobre um fenômeno da natureza seja sobre atitudes, compreensões e comportamento humanos, faz uso de elementos teóricos, culturais e simbólicos para isso (Oliveira, 2012, p. 157/162)

Ao adotarem os ensinamentos de M. Foucault e Boa V. de S. Santos esses autores afirmam que as formas de subjetividade representam potencialidades his-



tóricas que nos colocam em contato com uma rede de produção de saberes e de poderes (IBID, p. 165).

A argumentação de Fourez e, de certa maneira, as de Oliveira *et al.*, encontram eco nas afirmativas do psicólogo e pesquisador Fernando González Rey, no momento em que ele afirma que o homem é constituído subjetivamente em sua própria história. Considerada a sua área de atuação, este autor admite que o *sentido* aparece como registro emocional comprometido com os significados e as necessidades que vão se desenvolvendo no decorrer de sua história, transformando o sujeito em uma peça chave para entender os processos complexos de constituição subjetiva e de desenvolvimento, tanto sociais como individuais:

O sujeito é sujeito do pensamento, mas não de um pensamento compreendido de forma exclusiva em sua condição cognitiva, e sim de um pensamento entendido como processo de sentido, ou seja, que atua somente por meio de situações e conteúdos que implicam a emoção do sujeito. O exercício do pensamento, como já foi compreendido por Vigotisky há muito anos, não é simplesmente o exercício da linguagem. Entre pensamento e linguagem existe uma relação complementar, e também contraditória, em que um não se reduz ao outro, nem é explicado pelo outro. O pensamento se definiu como um processo psicológico, não somente por seu caráter cognitivo, mas por seu sentido subjetivo, pelas significações e emoções que se articulam em sua expressão, que não é automática, mas construída pelo sujeito mediante complexos desenhos intencionais e conscientes, nos quais também não se esgota seu caráter subjetivo. O sujeito em sua processualidade reflexiva intervém como momento constituinte de si mesmo e dos espaços sociais em que atua, a partir dos quais pode afetar outros espaços sociais (Rey, 2005, p. 235).

Rey admite que a ação do sujeito é um momento essencial na produção de sentidos e significados que a acompanham de forma inconsciente. A organização da subjetividade individual tem na ação intersubjetiva um momento permanente de expressão e de confronto que garante a processualidade de sua organização dentro de um processo de desenvolvimento permanente ao longo da vida do sujeito. A linguagem, nessa perspectiva, não é uma manifestação simbólica presente nos discursos que circulam socialmente, é uma expressão simbólica do sujeito na qual ele constrói suas diferentes formas de participação no complexo processo de sua vida social e atua sobre seu próprio desenvolvimento subjetivo. Ela, a linguagem, está repleta de sentido subjetivo, traduz emoções complexas do sujeito e, ao mesmo tempo, gera novas emoções em seu constante trânsito pelos diferentes espaços representativos e experimentais do sujeito. Ela não é uma manifestação direta da subjetividade, mas transparece como um processo de subjetivação dentro do qual adquire sentido e se converte em um novo momento constituinte das

configurações subjetivas que participaram na definição de seu sentido subjetivo em um contexto concreto. Portanto, linguagem e pensamento se expressam a partir do estado emocional de quem fala e pensa. A emoção sob esse prisma é uma condição permanente na definição do sujeito.

Rey, assim como Fourez, admite que o fato de ignorarmos o sujeito nas diferentes relações e ações humanas deformou substancialmente o estudo de processos e funções que, tomados de forma individual, não permitem uma compreensão de seu caráter subjetivo. Ele contesta as formas rígidas e autoritárias impostas aos indivíduos quer pela ciência, quer pela sociedade, já que em última instância reduzem sua capacidade geradora e bloqueiam em muito a expressão criativa dos indivíduos:

O indivíduo, na qualidade de sujeito, define cada vez maiores responsabilidades dentro dos diferentes espaços de sua experiência social, gerando novas zonas de significação e realização de sua experiência pessoal. A condição de sujeito é essencial no processo de ruptura dos limites imediatos que o contexto social parece impor, e é responsável pelos espaços em que a pessoa vai modificando esses limites e gerando novas opções dentro da trama social em que atua [...] O sujeito representa um momento gerador de sentidos que não se limita por nenhuma condição subjetiva *a priori* [...] O sujeito utiliza toda a sua criatividade em construções portadoras de sentido que entram em contradição com as tendências dominantes em seus processos atuais de subjetivação (Rey, 2005, p. 237/8).

Para este autor a participação é uma categoria essencial na prática social e um aspecto central no reconhecimento do caráter social da subjetividade individual:

O sujeito é o indivíduo comprometido de forma permanente em uma prática social complexa que o transcende, e diante disso tem de organizar sua expressão pessoal, o que implica a construção de opções pelas quais mantenha seu desenvolvimento e seus espaços pessoais dentro do contexto dessas práticas [...] O sujeito vai dominando de forma crescente novos espaços sociais e estratégias de ação pessoal comprometidas com esses espaços, o que o leva a operar dentro de uma complexidade cada vez maior, perante a qual tem que construir suas alternativas, e não limitar-se a compreender as situação dentro das quais se encontra. A necessidade de construir de forma permanente novas alternativas entra em conflito com sua identidade, pois essas alternativas em certas ocasiões rompem completamente sua localização tempo-espacial, o que está ligado ao distanciamento de sistemas de sentido histórico enraizados em sua identidade social e pessoal (Rey, 2005, p. 239)

Rey argumenta que o sujeito produz estados mentais por meio de seu pen-

samento que o levam a reassumir posições e a definir constantemente novas posições dentro dos contextos sociais em que se desenvolve; dessa forma ele não está sujeito a linguagem, pois a partir do seu pensamento e do exercício de novas práticas sociais, o sujeito enfrenta suas posições anteriores e se mostra com força em momentos de ruptura com o social, que podem representar novos focos de subjetivação social.

Tanto Fourez como Rey e Aurenéa M. de Oliveira *et al.* admitem que a subjetividade se manifesta na dialética entre o momento social e o individual. Nas palavras de Rey, ela representa um momento de contradição e confrontação não somente com o social, mas também com a própria constituição subjetiva que representa um momento gerador de sentido de suas práticas:

O reconhecimento da subjetividade como sistema complexo, impossível de ser decomposto em seus componentes elementares, o define como um sistema dialógico, que de forma constante se desenvolve dentro de outros sistemas em relação aos quais atua em sua dupla condição de constituinte e constituído, como são o sujeito e a subjetividade social (Rey, 2005, p. 266).

A subjetividade não pode ser interpretada de forma padronizada por manifestações indiretas que sejam suscetíveis de generalização, pois as expressões de cada sujeito ou espaço social estão implicadas em sistemas de sentidos diferentes que têm trajetórias próprias e cujos sentidos têm de ser descobertos no contexto em que são produzidos. As configurações de sentidos representam formações psíquicas dinâmicas e em constante desenvolvimento dentro das diferentes práticas sociais dos sujeitos estudados. Depreende-se assim, que do discurso até aqui proposto a subjetividade está presente tanto nas ciências como na psicologia e mais ainda nas demais formas de conhecimento. Para nós cabe indagar, como ela se manifesta no discurso musical.

## ***Cultura e o conhecimento musical***

Na música a subjetividade também se alicerça nas variações culturais e históricas presentes no comportamento humano, porém, sob condições diferenciadas. Para John A. Sloboda (2008), adepto de uma abordagem musical sociocultural, as diferentes culturas (letrada, semiletrada e oral) são capazes de produzir repertórios musicais distintos, independentemente do tipo de cultura predominante. A música oral, por exemplo, pode estar presente tanto em uma cultura letrada como em uma cultura oral ou semiletrada, apenas difere na forma como é articulada; as culturas semiletradas, por vezes podem produzir um repertório musical dentro de um sistema notacional. Podemos verificar ainda que nas culturas letradas, tanto a

música oral como a música notacional convivem lado a lado, a exemplo, o jazz e a música folclórica. Diante deste fato é um erro pensarmos que a notação musical confere ao repertório musical maior importância em detrimento do repertório oral. As duas modalidades apresentam ganhos e perdas:

Para muitas pessoas, a notação é tão importante que a realidade se torna mediada, de muitas maneiras, por suas notações. O que pode ser escrito e preservado é correto e definitivo: a performance e/ou memória humanas são julgadas, tendo como critério os registros escritos. Na cultura oral, o conhecimento e a memória presentes são os únicos guias [...] É comum para muitas pessoas letradas presumir que a vida e o conhecimento da cultura letrada são, de algum modo, superiores aos da cultura oral, que o letramento amplia os recursos humanos, e sem tirar nada. Seria mais correto dizer que as culturas letradas e oral são diferentes, e que há ganhos e perdas envolvidos no letramento. As vantagens são tão claras para nós que mal precisam ser ditas: [...] As desvantagens, às vezes, nos escapam, e precisam de mais realce (Sloboda, 2008, p. 322/3).

Este autor desenvolve uma longa discussão a respeito das vantagens e desvantagens entre um sistema musical e outro, que neste texto foge do escopo a que foi destinado. O que é relevante em nossa discussão é pensarmos que as formas de pensamento e ações musicais vão sendo consolidadas em um determinado contexto cultural e, sob essa ótica, o repertório, as pesquisas e o ensino musical diferenciam-se de uma cultura para outra, ao mesmo tempo em que nelas são articulados.

Para o musicólogo Enrico Fubini (2001, p. 163) a música também se manifesta como uma arte tipicamente social que tem sido gestada de várias maneiras: a- conforme as exigências de caráter extramusical a serem cumpridas na esfera pública; b- na execução musical pelo número de integrantes que ela abarca (instrumentistas, diretores de orquestra, coros, solistas, entre outros) c - naquilo que diz respeito ao público, pelo fato de se destinar a um grupo social congregado que irá apreciar esta produção, seja ele qual for. Sua dimensão coletiva se estende desde as condições ambientais em que o músico trabalha até a difusão da música na sociedade. Alicerçado nos textos de Theodor W. Adorno e Max Weber, esse musicólogo afirma que ainda é escassa a produção de textos que colocam a música dentro de um contexto sociológico verdadeiramente crítico, visto que as análises sociológicas que têm sido realizadas no campo musical oscilam entre o formalismo e o psicologismo, o que impede a viabilidade de um discurso puramente sociológico quando analisamos uma determinada obra musical. Para ele falta um estudo dos conteúdos concretos que podem estar inclusos em uma análise musical sociológica: “El problemas de una auténtica sociología de la música estriba en

que ha de saber penetrar en el tejido vivo de la obra, en su estructura formal, sin incurrir, no obstante, en el círculo mágico del formalismo” (Fubini, 2001, p. 170).

Ao se reportar ao relato de Max Weber, um dos fundadores da sociologia da música, e do filósofo e musicólogo Theodor Adorno, Fubini afirma que ambos buscaram adentrar na parte mais viva do tecido linguístico que serviu de veículo de expressão musical ao longo da história. M. Weber, a partir de um estudo evolutivo da linguagem musical, expressa que esta não se encerra nela mesma, mas nasce conectada como uma série de acontecimentos que não são musicais, nasce em conexão com as exigências da comunicação musical de uma determinada sociedade e com a progressiva extensão da racionalização das linguagens e suas relações sociais. A visão de Max Weber tem um aporte mais científico em relação a visão de Adorno, pelo fato de não se concentrar no valor estético da música. Adorno, entretanto, atribui à obra musical um valor estético que não se agrega ou se sobrepõe ao valor comunicativo da linguagem musical, nesse sentido, tanto a crítica social como a crítica estética, sob esta perspectiva, precisam se integrar em uma relação de natureza dialética (Fubini, 2001, p. 170/171).

Fubini ao partilhar dessa ideologia, admite que não há uma relação de causa e efeito entre a música e a sociedade; a música não desempenha uma função social estabelecida de antemão. Música e sociedade não mantêm relações de dependência uma com a outra; a música é um espelho da sociedade e, por consequência, pode manter relações com ela, contudo, há casos em que o seu valor estético pode se opor aos valores de uma sociedade constituída. Na verdade, a sociedade projeta-se na música indiretamente e não de forma imediata. A música, a partir de componentes formais verdadeiramente ocultos, pode representar a sociedade com suas contradições, suas antinomias e oposições, contudo, diante de um valor estético autônomo ao da sociedade, fica inviabilizada uma interpretação da produção musical como uma continuação de um determinado comportamento social. Seria prudente pensarmos que uma análise verdadeiramente sociológica da música deveria trabalhar com um discurso em que a música e a cultura estivessem dialeticamente integradas, desde que preservadas suas identidades:

[...] desde el momento en que existen tantos tipos de música y de sociedad diferentes, la tarea del *sociólogo* habrá de consistir, ni más ni menos, en determinar cuáles sean las *funciones* que haya de desempeñar la música dentro de sociedades tan diferentes. [...] cae por tierra la dicotomía, tan artificiosa como tradicional, que se suscitaba entre lo extraartístico [...] y lo artístico, al catalogarse ya como un hecho social la experiencia artística del lenguaje musical; y cae por tierra junto con la pretensión de objetividad que tanto había distinguido a una sociología que se ufanaba de ser empírica y científica (Fubini, 2001, p. 171).

Fubini dá inúmeros exemplos nos quais a música em determinado contexto histórico coaduna-se com o pensamento sociológico dominante e outros em que ela se opõe radicalmente a esse discurso, desenvolvendo um discurso estético contrário e particular. Um desses exemplos esteve focado nas neovanguardas da pós-guerra que se estabeleceram em contraposição às vanguardas históricas:

[...] las vanguardias de la última postguerra no se erigen en una continuación de las vanguardias históricas; aquéllas representan una violenta y radical inversión en todo lo relativo a tendencias: una auténtica irrupción de novedades. [...] la postura artística y psicológica adoptada por las neovanguardias, es decir, la postura de ruptura total, radical, al querer ser lo outro con respecto a la tradición, el perseguidor de la gran utopía consistente en cancelar y poner, de algún modo, en suspensión la historia [...] Es justamente de aquí que nace la esencia de un interrumpido impulso centrífugo que incita al músico a um continuo movimiento en el que deve renegar totalmente del próprio passado e incluso renovarlo (Fubini, 2001, p. 190).

Em publicação de 2004, Fubini declara que, diferentemente das demais artes, a música não tem consciência de sua historicidade<sup>1</sup>. Várias são as razões apontadas que conduzem a essa conclusão. A primeira delas está relacionada ao fato da música ser uma arte do tempo e como tal ela desaparece no momento em que é executada sem deixar qualquer pista. Nesse sentido sua dimensão histórica se projeta de maneira diversa. Outro motivo reside na marginalização musical que acometeu os instrumentistas e cantores com relação ao fazer musical em bom tempo histórico. O musicólogo alega que até o século XVIII o músico não teve estímulos suficientes para se preocupar com a preservação de sua produção para a posteridade. Até hoje algumas culturas musicais não se preocuparam em inventar uma notação correta para transmitir seu patrimônio musical oral, a exemplo, ele

---

1 In <https://pt.wikipedia.org/wiki/Historicidade>, acesso em 03 de outubro de 2022. Historicidade, entre muitas outras afirmativas, pode ser entendida como a característica de os homens estarem circunscritos a circunstâncias temporais e históricas concretas e específicas. Questões envolvendo a historicidade dizem respeito não apenas as questões do que realmente aconteceu, mas também as questões de como os observadores modernos podem vir a conhecer o que realmente aconteceu. Ela é a realidade histórica de pessoas e eventos, significando a qualidade de fazer parte da história em oposição a ser um mito, lenda ou ficção. Ela se concentra no verdadeiro valor das afirmações de conhecimento sobre o passado, denotando atualidade histórica, autenticidade e factualidade. A historicidade de uma afirmação sobre o passado é seu status factual. Hans Georg Gadamer ao definir consciência histórica entende que ela é o privilégio do homem moderno de ter plena consciência de historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião. Os efeitos dessa tomada de consciência histórica manifestam-se a todo instante sobre a atividade intelectual de nossos contemporâneos. Ter senso histórico é superar a ingenuidade natural que nos leva a julgar o passado pelas medidas supostamente evidentes de nossa vida atual, adotando a perspectiva de nossas instituições, de nossos valores e verdades adquiridos. Ter senso histórico significa pensar expressamente o horizonte histórico coextensivo à vida de que vivemos e seguimos vivendo (Gadamer, 1998, p. 17/8).

cita parte da música folclórica e popular que ainda não tem suporte escrito. Essa marginalização musical vem desde Pitágoras, quando a música não era pensada pela sua dimensão audível, mas como uma arte de pura abstração – reflexo das harmonias cósmicas: “la música no es la música de los músicos y los intérpretes, sino esa música puramente pensada, abstrata, en otras palabras, de filosofía de la música” (Fubini, 2004, p. 42).

Lewis Rowell em publicação de 2005 corrobora essa afirmativa ao afirmar que a música prática ainda na Idade Média ocupou uma posição inferior em relação a música especulativa – uma disciplina intelectual com forte toque de diletantismo, baseada na matemática e associada como uma especulação cosmológica (Rowell, 2005, p. 31).

Fubini admite que a história da música foi construída, em grande parte, pelos escritos de filósofos, matemáticos e outros pensadores - uma história da teoria, do pensamento, das discussões musicais abstratas, onde e quando foram menosprezadas as questões envolvendo o músico, os instrumentos e a linguagem sonora propriamente dita. Isso trouxe para a música uma marginalidade social e o afastamento de discussões musicais voltadas para a vida concreta e a corporeidade física da música, quando se focou bem mais uma discussão sobre aspectos esotéricos, matemáticos e teóricos que envolviam essa arte:

Durante siglos el músico ha sido excluido, y se ha autoexcluido, del flujo de la cultura, lo cual no es algo carente de consecuencias para la vida misma de la música. Abandonada a una vida efímera que no iba más allá de su primera interpretación, la música se há refugiado en una tradición mucho más cerrada, separada de las otras artes. Y, por el contrario, la especulación sobre la música se há desarrollado siguiendo trayectorias completamente independientes de la música propiamente dicha, elaborando teorías basadas en la abstracción pura, con escasos contactos con el mundo efectivo de la música e los músicos (Fubini, 2004, p. 44)

Diante dessa realidade, a história da música separou-se da história das demais artes, adquirindo uma autonomia interna bem maior, comparada às demais artes:

La música, incluso dentro de su propia tradición, de su mundo de sonidos, ha sabido trasvasar y transponer, con una dinámica mucho mayor, los valores, estilos, estilemas, las invenciones del mundo de la música culta al de la música popular y viceversa, desde la tradición oral a la académica. [...] de manera tal que ha generado un tipo de historicidade distinta de la que ha sido tomada como modelo universal, al menos en Occidente (Fubini, 2004, p. 46/7).

Fubini admite que por conta dessa independência é que a música se comu-

nica, se expande, vai de um povo ao outro, rompe barreiras, fronteiras políticas, geográficas e linguísticas como uma agilidade e dinamismo desconhecidos pelas demais artes e põe em voga um modo de historicidade diferente em comparação às demais linguagens artísticas. A literatura, a arquitetura e a pintura, por exemplo, desfrutaram de canais de transmissão mais coerentes, mais acadêmicos, já a estética musical, quando refletida, está particularmente condicionada a esse *status* particular e a essência do som:

La música, [...] hace referencia, más que cualquier otra forma de arte, a aquellos aspectos instintivos, a-lógicos, pre-rationales y pre-lingüísticos de la naturaleza humana; y esto parece contrastar con outra característica de la música destacada por muchos, esto es, con su profunda *racionalidad*, con su carácter hiper-lingüístico, con su rígida organización matemática. [...] Indudablemente, el *desarrollo* histórico de la música, tan anómalo en relación respecto a la *historia* de la cultura, con sus curiosos saltos internos, con su movilidad en el tiempo e en el espacio, con su extraordinaria capacidad para combinar elementos distintos, estilos distintos, culturas musicales distintas, sonoridades heterogéneas, etc., puede encontrar una explicación satisfactoria teniendo, precisamente, en cuenta esse factor a-histórico y, en certo modo, *natural*, próprio solamente de la música (Fubini, 2004, pp. 49/50).

Este musicólogo relata que as grandes novidades na música ocidental surgiram dos repentinos descartes da tradição, quebra de regras e de uma racionalidade que parecia estabilizada. Sob esse ponto de vista cabe-nos indagar qual o princípio lógico que norteia o pensamento e as ações musicais de modo geral, mesmo que comprovado o seu poder de comunicação com a sociedade e os indivíduos.

## Lógica e conhecimento musical

O filósofo Marc Jimenez, ao discutir o percurso da estética na civilização, afirma que sua história se compõe de rupturas sucessivas que a sensibilidade vai opondo à ordem dominante da razão. Nesse sentido, a função da estética está em perceber todas as relações que uma determinada obra artística estabelece com o mundo, com a história e com a atividade de uma época. Ao criar uma obra o artista realiza ao mesmo tempo um ato abstrato e concreto. Abstrato, porque utiliza mecanismos psíquicos e mentais que decorrem da invenção, e concreto porque a obra criada é resultado desse processo que se oferece à percepção: “A obra de arte evidencia-se, portanto, como uma concretização efetiva do poder demiúrgico do artista, capaz de engendrar objetos inéditos que não se reduzem à simples imitação de coisas já existentes” (Jimenez, 1999, p. 36).

O compositor Rodolfo Coelho de Souza, por sua vez, em publicação datada



de 2006, relata que, diferentemente do que ocorre no conhecimento científico, o discurso musical não é capaz de comprovar que uma frase musical é verdadeira ou falsa, ele partilha de qualidades discursivas que não são as científicas:

Reconhecemos quando uma execução musical apresenta elementos que nos parecem “ilógicos”, isto é, errados no contexto daquela peça, como notas dissonantes, desafinações e alterações arbitrárias na ordem de suas partes. Devemos, portanto, supor a existência de um outro tipo de lógica, que não se apresenta na forma de argumentos demonstráveis, mas que aparece para os ouvintes como resultado da *coerência* do pensamento musical. [...] sem todavia, requisitar o princípio de validação das proposições por meio de testes de veracidade (Coelho, 2006, p. 114).

Alinhado ao pensamento de Charles S. Peirce e retomando algumas argumentações proferidas pela autora Lucia Santaella, uma das autoridades dedicadas aos estudos da semiótica peirceana, este compositor afirma que o discurso musical está pautado em uma lógica abduativa. Esta lógica introduz uma ideia nova sugerindo que algo pode ser. Ele justifica essa argumentação analisando 6 (seis) compassos extraídos da Segunda Sonata para piano de Pierre Boulez (Coelho, 2006, p. 118/9) e conclui que o pensamento musical não tem como propósito a generalização que sempre está presente nas ciências. O pensamento musical não tem um papel regulatório linear, ele apenas é um pensamento previsível, o que o afasta do domínio da lógica formal. Nesta modalidade de pensamento é difícil estabelecer ou perceber um padrão de repetição que permita formar uma regra de indução plausível, nem é possível estabelecer um estágio de verificação dedutiva das diversas segmentações musicais propostas (Coelho, 2006, p. 117).

O pensamento abduativo empregado no discurso musical tem um papel fundamental na estruturação e percepção musical, diferente da forma como é aplicado nos discursos fundamentados na lógica simbólica. No discurso musical a abdução não visa estabelecer hipóteses gerais a serem testadas pelo rigor da lógica dedutiva, ela é apenas um dos mecanismos lógicos elementares usados pela percepção para construir a coerência dos objetos musicais. Portanto, diante da liberdade ampla que o compositor tem de alterar uma determinada sucessão musical, a decisão tomada ultrapassa o domínio lógico e mergulha no domínio da estética<sup>2</sup>. Assim

---

2 Segundo o Maestro Sergio Magnani, estética é uma atividade do espírito completamente desinteressada e autônoma, no sentido de que possui características e objetivos próprios que a diferenciam das outras atividades, sejam elas econômicas, ou éticas, ou metafísicas. O fundamento de todo ato estético reside no conceito de beleza – uma beleza abstrata, flexível no tempo e no espaço, acompanhada em sua evolução da contínua fluência do espírito e dos caminhos ideais da história. Trata-se de uma beleza sem fronteiras, cujos enfoques variam conforme o gosto individual e a média avaliável dos gostos de cada época, em seus contextos socioculturais. O conceito de beleza que fundamenta o ato estético, diz respeito à natureza da imagem artística resultante, ou seja, a sua força de comunicação estética

as manifestações das relações escolhidas pelo compositor são apenas qualidades perceptivas e o fato delas serem percebidas não tem muita relevância no discurso, tendo em vista que este discurso pode conter inúmeras estruturas complexas: “[...] tais estruturas formais, aparentemente desconectadas das estruturas perceptivas, manifestam-se como qualidades, como proporções e equilíbrios que percebemos no objeto sonoro concreto” (Coelho, p. 121).

Em todo seu texto, Coelho tenta demonstrar e exemplificar com trechos de obras musicais, como se processa o discurso musical e a lógica diferenciada que é empregada na sua compreensão (Coelho, p. 121/142). Ele conclui que a lógica interpretativa do discurso musical reúne diversas formas de operações lógicas, do tipo icônicas e indiciais, que são organizadas hierarquicamente para atender a um determinado plano poético; portanto ela não se realiza no plano simbólico e não depende das categorias de falso e verdadeiro, ela substitui essas categorias pelas categorias de consistência e coerência.

Não cabe em nosso texto produzir um relato minucioso da argumentação utilizada por este compositor para comprovar suas alegações fundamentadas na teoria peirceana. Resumidamente Coelho busca demonstrar em seu texto que a lógica utilizada pela música está consolidada pelo suporte de operações de nível icônico relativas ao signo musical: “Essas operações são, todavia, dependentes das relações indiciais que a contiguidade de suas partes cria e finalmente delimitadas pelas interpretações simbólicas que os códigos partilhados dentro de um determinado contexto cultural impõem” (Coelho, 2006, p. 121).

Para Coelho é impossível separar os fenômenos que pertencem ao universo lógico dos signos de uma cultura, daqueles que decorrem de fatores inatos, genéticos e instintivos, já que o signo sonoro é percebido como uma unidade, como um todo e sua constituição obedece às leis da psicologia da percepção estudada pela Gestalt (Coelho, 2006, p. 124).

Lucia Santaella (1993, p. 66), por sua vez, define a abdução como um quase-raciocínio, instintivo, único tipo de operação mental responsável por todos os nossos *insights* e descobertas. Sem ele o homem perderia a capacidade de descobrir. Ela funciona como um processo para se chegar a uma hipótese explanatória acerca dos fatos que nos surpreendem quando nos dispomos a dar uma explicação plausível para eles. Ela relata ainda que as inferências abduativas diferem dos julgamentos da percepção da seguinte forma:

Não há uma linha de separação muito rígida entre os julgamentos de percepção e as inferências abduativas: “Em outras palavras, nossas primeiras premissas, os julgamentos perceptivos, devem ser consideradas como casos extremos de inferência

---

(Magnani, 1996, p. 25/29)

abduativa” (CP 5. 181). É certo que os julgamentos perceptivos, como juízos que são, dependem de princípios condutores que são gerais e habituais, do domínio da terceiridade. No entanto, se eles são casos extremos de inferência abduativa, então há sempre algo de hipotético e, conseqüentemente, falível, nesse tipo de julgamento. [...] Se julgamento perceptivo e abdução têm semelhanças, o que, então, os diferencia? Ambos são igualmente falíveis, porque hipotéticos. No entanto, o julgamento de percepção tem algo de insistente, compulsivo, algo que obstrui nosso caminho e que somos obrigados a reconhecer, enquanto que a inferência abduativa é mais gentil. Ela nasce em momentos de soltura, de entretenimento quase lúdico do pensamento consigo mesmo, por isso mesmo, é destituída de certeza. O julgamento de percepção, ao contrário, embora falível, é indubitável. [...] nossas abduções podem e devem ser submetidas à crítica, enquanto os julgamentos de percepção não (Santaella, 1993, p. 66/7).

Com relação aos outros tipos de julgamento, Santaella declara que os julgamentos perceptivos são formados por mecanismos mentais que escapam totalmente do nosso controle e domínio, enquanto que os demais tipos de juízo podem ser submetidos à crítica, podendo haver até regras e treinamento mental para desenvolvê-los com mais propriedade.

A partir desse relato cabe indagar de que forma os julgamentos perceptivos consolidam o conhecimento musical. O texto de Carlos Eduardo de Souza Campos Granja do ano de 2006 é revelador no que diz respeito à percepção na música. Seu discurso, também pautado na semiótica peirceana, traz a percepção como fator fundamental para a criação do conhecimento humano, o que de certa forma nos remete às inferências abduativas e julgamentos perceptivos:

É por meio dela (a percepção) que conhecemos o mundo, seus objetos e fenômenos [...] a percepção humana é um processo que traz em si não apenas as manifestações sensoriais, mas também a significação dessas manifestações. Na música, a percepção ocupa um lugar central [...] (a percepção) não está desvinculada de um contexto de significação. O conhecimento musical é resultado de uma articulação contínua entre os processos perceptivos e os momentos de elaboração conceitual. A percepção ultrapassa a dimensão exclusivamente sensorial e se aproxima dos processos de cognição (Granja, 2006, p. 47).

Granja não qualifica a percepção como um processo passivo, ela é dirigida pelo sujeito orientada segundo um projeto, uma intencionalidade, portanto, perceber e conceber são mutuamente articulados na construção do conhecimento, fato que se alinha ao discurso até aqui proferido. Para este autor a percepção musical envolve todos os sentidos antes de qualquer diferenciação: “ouvir não significa apenas registrar o audível, mas instaurar um estado de escuta que permita

perceber a presença do audível e do visível virtualmente presentes” (Granja, 2006, p. 56).

Para esse autor a escuta musical traduz-se como um processo de antecipação. É quando reconhecemos as relações sonoras que existem em nossa memória, portanto, quanto mais trabalharmos para aumentar o nosso repertório de relações sonoras, maior será nossa capacidade de escuta, ou seja, são as relações sonoras que organizamos em nosso cérebro que transformam as vibrações sonoras em signos musicais. Para Granja a dimensão perceptiva engloba o conhecimento adquirido por meio dos sentidos e a dimensão conceitual engloba o conhecimento resultante da atribuição de significado simbólico de natureza interpretativa. Essas duas dimensões não existem de forma isolada, estão sempre interligadas no processo de aquisição de conhecimento musical, fato que comprova que a subjetividade e os procedimentos cognitivos na música vão de encontro a uma objetividade um tanto diferenciada daquela que norteia as ciências exatas.

A publicação dos filósofos Denis Huisman e André Vergez (1968) pontua que a percepção não é a simples revelação subjetiva de uma qualidade sensível. É a colocação de um objeto no espaço. Eles afirmam que nós, enquanto seres humanos, temos a consciência de perceber e é pela análise que supomos a existência de sensações elementares. Adotando o enunciado de Lalande, esses autores afirmam:

A percepção é o ato pelo qual um indivíduo organizando suas sensações presentes, interpretando-as e completando-as opõe-se a um objeto que, espontaneamente, julga distinto de si, real e atualmente conhecido por ele. [...] A percepção, portanto, suporia toda uma construção mental pela qual as sensações vividas são exteriorizadas (o que conduz a percepção de um objeto no espaço) e interpretadas (percebemos objetos significativos ... (Huisman e Vergez, 1968, p. 13).

## ***A objetividade como fator integrado na formação do conhecimento musical***

As discussões até aqui formuladas tiveram a preocupação de relatar em que medida a subjetividade está presente na formação do conhecimento musical, como ela se manifesta, quais suas ligações com a cultura, com a estética e com a lógica. Para atingir os demais objetivos propostos neste texto, é importante investigar ainda se a objetividade também alicerça a formação do conhecimento musical, como ela se manifesta, considerando-se que, na música, ela está condicionada ao funcionamento do próprio objeto musical, independentemente do sentimento de quem cria ou interpreta uma obra musical, ou do ouvinte que dela participa.

De forma geral, a objetividade caracteriza-se como uma qualidade daquilo que é externo à consciência humana, resultado de uma observação imparcial, independentemente das preferências individuais. Ela confere ao objeto uma validade universal a partir de regras normativas devidamente aplicadas ao produto ou fenômeno observado. Abbagnano (2003, p. 721/723) define objetividade sob duas perspectivas: a- sob um viés objetivo ela está voltada para o caráter daquilo que é objeto; b- em sentido subjetivo ela procura ver o objeto como ele é, não levando em conta as preferências ou os interesses de quem o considera, mas apenas os procedimentos intersubjetivos de averiguação e aferição. Objeto, por sua vez, é o fim que se inclina a coisa que se deseja, a qualidade ou a realidade percebida, a imagem da fantasia, o significado do expresso ou o conceito pensado.

Nas ciências a objetividade é a propriedade central de teorias científicas que estabelecem afirmações inequívocas que podem ser testadas, independentemente dos cientistas que as propuseram. Para ser considerada objetiva, uma teoria, hipótese, asserção ou proposição deve ser passível de ser transmitida de uma pessoa para outra, demonstrável para terceiros, bem como representar um avanço no entendimento do mundo real.

Conforme expresso em texto de João A. C. de Campos Melo Júnior (2015) as ciências humanas e sociais de igual forma buscam na objetividade metodológica o respaldo para a articulação do rigor científico tão alicerçado nas ciências exatas, na esperança de compreenderem as múltiplas facetas de acontecimentos sociais, culturais, políticos, e demais presentes, o que de certa maneira, é de difícil aplicabilidade.

Concorde aos ensinamentos de Max Weber, este autor declara que a subjetividade dos fenômenos sociais é apreendida por contornos mentais que podem passar despercebidos das fórmulas mecanicamente empregadas. Ele admite que a infinidade das causas sociais e culturais ultrapassam as questões puramente materiais, pois a vida em sociedade manifesta-se de maneira dinâmica e infinita diante dos grupos. As ciências da cultura conseguem capturar as manifestações subjetivas exteriores e interiores a partir de suas relações causais, contudo há uma possibilidade de ordenamento da realidade social a partir da objetividade causal, que se torna analiticamente plausível com a utilização de uma interpretação racional. A racionalização científica permite ao pesquisador em ciências sociais e históricas estabelecer parâmetros empíricos que capturam as significações sociais de modo objetivo, o que faz com que os homens e suas ações sejam os construtores das mudanças e transformações. Quando usada corretamente no campo empírico, a racionalização científica pode alcançar a finalidade, o reconhecimento e o estabelecimento de critérios definidores voltados à comunidade científica (Melo Júnior, 2015, p. 276).

Discussões sobre a oposição entre objetividade e subjetividade vem de longa data e de certa forma, são descabidas, vez que como dito anteriormente, ambas se complementam em qualquer processo de conhecimento, inclusive na formação do conhecimento musical.

Ao nos reportarmos ao objeto musical propriamente dito, o relato do autor Rudolf Arnheim em publicação datada de 1989, é bastante esclarecedor, ao afirmar que a dimensão perceptiva da música se alinha a sua dimensão conceitual, já que os sons são percebidos não como objetos, mas como atividades geradas por alguma fonte de energia:

Enquanto os objetos permanecem fora da dimensão do tempo, a não ser que se movam ou sejam percebidos num contexto de movimento ou mudança, os sons estão sempre acontecendo no tempo, e isto constitui um vetor dinâmico fundamental da música. A persistente presença de um som é ouvida não como a existência contínua de uma entidade estática, mas como um evento em curso. Os sons carecem, portanto, da principal característica dos “objetos”. São forças corporificadas, mesmo que nossas relações com a música escrita nos incitem a pensar nos acontecimentos no tempo como objetos no espaço. No mundo da audição, os sons não se originam de nenhum lugar. Eles próprios são percebidos como se fossem as produtoras, ocupadas em constante ação de autopropulsão (Arheim, 1989, p. 228)

Arnheim afirma que um determinado som se move ao longo de uma trajetória melódica e só de forma secundária essa ação melódica no tempo assume uma configuração espacial, o que é visto pelo olho da mente como um todo simultâneo, atravessado por uma flecha indicadora de direção. A percepção auditiva vê os elementos da música como acontecimentos: “O débil gerador de uma melodia passa de um diapasão para outro, e mesmo quando permanece no lugar o som é uma ação contínua. Ao ouvirmos os sons de uma tríade, tocados um após o outro e seguidos pela oitava, ouvimos uma sucessão de três saltos, mesmo que fisicamente nenhum dos quatro sons se “mova” (Arheim, 1989, p. 229).

Para ele tanto a intuição como o intelecto são processos cognitivos e se relacionam com a percepção e o pensamento de uma forma complexa. Ambos participam de todo ato cognitivo, não operam separadamente e quase sempre necessitam de cooperação mútua: “A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define “como tais” (Arheim, 1989, p. 29).

Ao se reportar à percepção musical propriamente dita, Lewis Rowell, embasado nas afirmativas de E. T. Cone, admite que ela se manifesta de duas maneiras: a sinótica ou sintética e a de apreensão imediata. A sinótica é uma audição estru-

tural, está voltada a buscar a unidade de uma composição, seu desenho, a forma como os detalhes se encaixam no todo, as relações entre as partes separadas no tempo e dependem da memória e da expectativa. Esta percepção toma a obra como objeto. A apreensão imediata é a resposta a um contato mais direto com a composição, ela percebe a música como um processo. Rowell, assim como Cone, admite que a audição ideal de uma composição é aquela que contempla as duas formas de percepção simultaneamente: "Cone tiene razón al decir que ambas son vitales en la correlación continua de la experiencia inmediata con el sentido expuesto de la estructura total" (Rowell, 2005, p. 132)

Para Rowell a percepção de uma obra musical inclui respostas diretas e também respostas demoradas, daí a importância de uma escuta musical dialogar com as duas modalidades de percepção, visando estabelecer uma compreensão musical afeta ao conhecimento dos tons, ritmos, esquemas formais, timbres, escuta das frequências sonoras, das durações e intensidades. Também faz parte dessa compreensão avaliar de que maneira a audição musical se processa, a formação das imagens sonoras, das estruturas, da técnica adequada, a maneira de reinterpretar a música buscando o melhor clímax, a cor, o contexto histórico e o estilo que deve ser empregado, além da prática da execução (Rowell, 2005, p. 130). Rowell, no texto em questão, dialoga com vários autores que se dedicaram a essa temática, que aqui não serão abordados. Concluindo sua argumentação ele afirma que ao ouvirmos uma música, percebemos a existência de sete atributos ou dimensões: altura, ritmo, andamento, contorno, timbre, volume e localização especial, que embora possam ser percebidos separadamente compõem a obra musical como um todo.

Daniel Levitin, em texto publicado, relata que a música pode afetar de maneira profunda as emoções e, para que isso ocorra, ela detém um poder comunicativo, estimula os mecanismos neurais de temporização devido apresentar uma regularidade temporal expressiva, apresenta padrões importantes para os centros cognitivos humanos, padrões esses que se reagrupam, se repetem e se dobram sobre si mesmos de maneiras diferentes: "[...] as notas da composição formam um primeiro plano, os espaços entre elas um segundo plano, e nossas mentes trabalham ativamente para estabelecer conexões entre esses planos, para agrupar a música em frases, para prever o que virá a seguir (Levitin, 2006, p. 42).

Levitin afirma ainda que mais do que a soma de altura, frequência, tempo, ritmo, compasso e timbre, a música tem importância central para a ciência cognitiva, é uma atividade humana bastante complexa que envolve a percepção, memória, tempo, atenção, agrupamento de objetos, perícia e uma coordenação complexa da atividade motora. Estudos focados na natureza da mente musical são bastante pertinentes na atualidade e se proliferam graças aos esforços interdisciplinares dos pesquisadores interessados em investigar a relação da música com outras áreas de conhecimento.

Fourez (1995) também vê na prática interdisciplinar um dos mecanismos mais favoráveis para a construção de novos conhecimentos. Ao mesclarmos de maneira particular diferentes disciplinas, obtém-se um enfoque original de certos problemas da vida cotidiana. A interdisciplinaridade não se configura como uma superciência, apenas traz ao objeto de análise um novo enfoque, um novo paradigma ou cria uma nova disciplina. Muitas disciplinas particulares ou especializadas surgiram por conta desta prática interdisciplinar de análise. Ela não projeta um novo discurso que se situaria para além das disciplinas particulares, mas como uma prática específica visando a abordagem de problemas relativos à existência cotidiana.

Para ele a interdisciplinaridade como mecanismo de análise e interpretação do mundo assume duas perspectivas. A primeira relaciona diferentes disciplinas em um processo supostamente neutro, mascarando todas as questões “políticas” que circundam essa análise. A segunda, diversamente, torna-se uma prática essencialmente “política” - uma negociação entre diferentes pontos de vista, para enfim decidir qual a representação mais adequada em uma determinada ação (Fourez, 1995, p.137).

Essa segunda perspectiva não parte de critérios externos e puramente racionais para mesclar as diversas disciplinas, ações ou pensamentos que irão interagir. Aqui é importante aceitar os confrontos surgidos dos diferentes pontos de vista e tomar uma decisão que, em última instância, não decorrerá de conhecimentos, mas de um risco assumido, de uma escolha ética e política. Nesse sentido essa perspectiva surge como uma remessa de maneira concreta à existência cotidiana, percebida de forma mais complexa do que as simplificações que podem resultar das traduções do problema pelos diversos paradigmas científicos. Ela aceita as consequências da análise, tendo em vista que resulta das interações que se aproximam bem mais do modelo sociopolítico do que o da representação de uma racionalidade universal (Fourez, 1995, p. 135-7).

Em artigo que publiquei em 2022, intitulado o *Pensamento Transdisciplinar no cenário musical* (Albano de Lima, no prelo) um dos tópicos avaliados relata a importância de se adotar uma prática interdisciplinar em questões que envolvem a produção musical, a performance e a educação musical, considerando-se que ela analisa os contextos musicais convergindo para diferentes aspectos do saber com o intuito de descobrir as conexões que a música tem com outras áreas de conhecimento, qual a sua função no contexto sociocultural e quais contribuições ela pode trazer para a sociedade atual. Considera que a interdisciplinaridade tem sido aplicada em um número expressivo de pesquisas que consolidam a música como uma importante área auxiliar no desenvolvimento humano, aumentado e valorizando consideravelmente o campo de pesquisa na música, visto que estabelece ligações profundas entre os saberes, com impacto em mais de uma área de conhecimento,



confrontando e adequando os diversos campos de saber envolvidos no processo investigatório, no intuito de apontar os benefícios do trabalho efetivado e a colaboração prestada pelas diversas áreas de conhecimento. A interdisciplinaridade enquanto processo investigatório dialoga continuamente com a teoria e a prática musical, não despreza a contribuição das disciplinas em questões voltadas para o desenvolvimento social, cultural e humano, sempre com o objetivo de transformar a realidade social mais humanizada e libertadora.

A partir de uma competência intuitiva, intelectual, prática e emocional, a interdisciplinaridade transcende as barreiras impostas pelo olhar disciplinar e combate a hierarquização, pois todas as áreas de conhecimento envolvidas na pesquisa são trabalhadas indistintamente com o intuito de contribuir para o desenvolvimento bio/psíquico social dos indivíduos; ela colabora na solução dos problemas emergentes presentes na sociedade e media os interesses educacionais e as políticas públicas a fim de promover uma educação mais inteirada aos interesses sociais e culturais de nossa contemporaneidade. Assim, questões afetas ao ensino musical, aquelas que envolvem a música a temáticas que permeiam a cultura, a sociologia, psicologia e a cognição, tem na interdisciplinaridade um campo profícuo de análise, principalmente se considerarmos que a linguagem musical é portadora de uma racionalidade sensível e inteligível.

Em 2021 publiquei um texto na Revista Brasileira de Letras relatando o quanto o sensível e o inteligível convivem lado a lado na música, tanto no sentido de compreender os procedimentos sonoros das quais ela faz uso, seus recursos técnicos, as metas que fundamentam a sua estrutura e forma, bem como a trajetória advinda dos movimentos histórico-culturais que acompanham a humanidade (Albano de Lima, 2021).

Ainda que a linguagem musical seja formada de símbolos e padrões posicionais que consolidam a sua morfologia, sintaxe e fraseologia, todos eles comportam critérios subjetivos que levam a captação da mensagem estético-musical que a obra contempla. A comunicação na música ocorre não apenas pelo emprego e interpretação correta dos símbolos por parte do compositor e do intérprete, mas principalmente, do ritmo das tensões empregadas na elaboração dessa produção. Os padrões de altura do som, por exemplo, dependem muito do instrumental musical que está sendo empregado, tendo em vista que a altura de um som depende da natureza do corpo vibrante. A duração, por sua vez, depende do tempo ao longo do qual persiste o impulso da ação humana sobre o corpo sonoro. A intensidade depende da amplitude das oscilações do corpo vibrante e da carga de energia do impulso humano sobre este. O timbre tem como propósito caracterizar o som e também depende da forma das vibrações e da quantidade de sons harmônicos que também vibram com o som fundamental e que nele contribuem com o acréscimo de sons complementares. Dessa maneira nenhum desses

padrões sonoros pode ser empregado com certa objetividade, pois dependem da forma como a obra foi criada. É no jogo de intenções composicionais, que são criadas as melodias e a estrutura formal de uma determinada obra. Conforme relatado pelo maestro Sérgio Magnani:

[...] o objeto estético é elaborado pelo criador através de complexo processo técnico-formais e veiculada, por códigos de signos ou índices, até os fruidores potenciais. [...] o ato da de intuição pura, objeto de nossas observações, chega-nos como mensagem estética através da obra, exigindo, da parte do artista criador, uma sensibilidade *sui generis*, uma singular aptidão da fantasia para organizar imagens e formas e um profundo conhecimento da técnica, processo através do qual a imagem se traduz em signos comunicáveis, confiados ao material específico e à linguagem de cada arte e de cada obra (Magnani, 1996, p. 34).

Magnani concorda que a linguagem musical tem uma autonomia abstrata, mas também possui reflexos psicológicos dos elementos linguísticos e a necessidade de um intérprete para executá-la. Ela é carente por completo de qualquer vinculação aos fenômenos da realidade física ou aos conceitos da lógica que não sejam os conceitos de tempo e espaço. Para ele a música é definida como a arte dos movimentos sonoros no espaço-tempo concreto e não apenas mental:

[...] em que consistem os espaços sonoros internos da música? [...] trata-se dos espaços em que se movimenta livremente o *curso* das emoções ou dos sentimentos. Analisemos uma estrutura musical e encontraremos, em primeiro lugar, a antinomia som-silêncio, representada, quer na dimensão longitudinal (desenho melódico) quer na vertical (relação das linhas polifônica e das partes harmônicas) e, ainda no sentido da perspectiva (função dos timbres e das intensidades (Magnani, 1996, p. 49).

Ele ainda relata que dependendo da sintaxe da frase podemos ter determinada sugestão psicológica. A sequência regular de intervalos espacialmente bem distribuídos nos transmitirá a sensação de ordem, de calma, ao passo que uma sequência de intervalos abertos, diferentes e imprevistos, colocará a nossa consciência diante de um drama espacial, feito de chocantes surpresas:

Da sintaxe espacial nasce o ritmo das tensões e dos relaxamentos, a ordem das resoluções naturais ou excepcionais, com os decorrentes efeitos emotivos. O mesmo intervalo pode configurar-se como um espaço normal, caso inserido em uma certa estrutura, ou como um espaço dilatado ou comprimido, se inserido em outra estrutura (Magnani, 1996, p. 48).

Assim, o problema espacial, a instrumentação e orquestração têm um peso composicional importante, inclusive, contribuindo para a profundidade da perspectiva sonora. Dentro de parâmetros espaço-temporais, a música é essencialmente simbólica, ou seja, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categorias de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica. Magnani admite que a autonomia abstrata da música é a sua grande virtude, veículo de comunicação com o inexprimível e o eterno (Magnani, 1996, p. 54).

Em textos já publicados afirmo que a música não produz significações cognitivas concretas como a linguagem verbal, suas significações são bastante abstratas. Nela está sempre presente o conflito entre a intuição e a razão, a emoção e o intelecto, a subjetividade e a objetividade, a expressão e a forma. Embora isso pareça contraditório, essa dicotomia entre a reflexão e a ação nestas áreas encontra fundamento na arte do intérprete que ao mesmo tempo que realiza a ação de interpretar traz ao público a conscientização que ele tem do material contido na obra executada. No ato de executar o intérprete explora a obra para além de sua textualidade, conferindo-lhe novos significados e outorgando a obra musical uma ressignificação que se perpetua quanto mais inovadora e criativa for a performance.

A frase musical expõe uma sequência regular de intervalos espacialmente distribuídos que transmite ao ouvinte uma sensação de ordem. De igual maneira, a harmonia e o contraponto que são base de um discurso musical, também se consubstanciam a partir de uma articulação contínua entre sons consonantes e dissonantes, capazes de se equilibrarem plenamente e renovar o discurso musical a cada instante, de forma criativa e inusitada. Não se trata de uma racionalidade prevista, mas uma racionalidade que se recria conforme o jogo harmônico ou contrapontístico que se faz presente.

Esse discurso nos faz intuir que a linguagem musical, enquanto estrutura, é capaz de contemplar valores transdisciplinares, estejam eles implícitos na sua fraseologia que trabalha com padrões sonoros que se articulam em um fluir vibratório que permite articular os sons em sequências sonoras organizadas contendo início, meio e fim, ou traduzindo uma racionalidade inconsciente manifestada (Albano de Lima, no prelo)

A estrutura intervalar empregada na constituição de suas sentenças, também se traduz em um acumulado de tensões rítmicas que trabalham simultaneamente com o som e o silêncio, como polaridades totalmente equilibradas. A articulação do som com potencialidades imagéticas, mitos e fantasias também pode estar manifestada abstratamente na produção musical elaborada por seus compositores. As inúmeras formas e gêneros composicionais, são capazes de convencer os ou-

vintes da existência de uma unidade criativa, que muitas vezes está presente em partes que se completam no todo da obra.

Na visão transdisciplinar, a função tricotômica do espaço e tempo, articula-se na música de forma plena, prevendo a inseparabilidade dessas duas polaridades. A sacralidade que habita o universo sonoro, manifesta-se na interpretação de uma determinada obra a partir da competência e do conhecimento de seu intérprete. Essas são algumas das conexões que estão presentes na estrutura da linguagem musical e que podem estar conectadas em parte com o pensamento transdisciplinar. Dessa forma, é no léxico musical que podemos ver reverberados parte destes ensinamentos.

A música funde-se na representação simbólica que o músico quer expressar, seja ele um compositor ou um intérprete, unificando os dois discursos, o sensível e o inteligível. Esse padrão de pensamento está presente em todas as obras musicais. Tal realidade pode explicar porque uma determinada obra pode ser interpretada infinitas vezes, por infinitos intérpretes e sempre trazer uma representação mental diferente para cada um dos ouvintes que pode ser transmutada no decorrer dos tempos por novas realidades interpostas pelo tempo e espaço:

A obra musical não se traduz como uma modalidade de saber capaz de construir conhecimentos validados e devidamente reconhecidos como científicos, tendo em vista que tanto a produção musical como os procedimentos interpretativos não estão alicerçados na objetividade, na generalização, na regularidade, constância, frequência, repetição e quantificação, como acontece nas ciências exatas. Na análise dos processos de execução e criação artística, as variáveis históricas culturais e subjetivas estão sempre presentes (Albano de Lima, 2021, p. 46).

Desse modo, as interpretações musicais e os processos criativos estão subjugados a um determinado estilo advindo de fatores históricos, fatores geográficos, míticos e espirituais. Há uma dinâmica histórica e cultural permeando a produção musical e, ainda que a música tenha um tipo diferenciado de semanticidade que diverge da literatura, valores atinentes à sua estrutura devem ser considerados.

Como relata Maria Teresa de Oliveira Fonte (2003, p. 129/31), a obra musical evolui no decorrer dos tempos para além do seu tempo. A interpretação de uma obra musical deve se situar entre o contexto da criação, na personalidade do compositor, na sua evolução, nos acontecimentos que inspiraram a obra e no meio histórico-cultural em que ela foi inserida.

Esse prognóstico leva-nos a crer que tanto o criador como o intérprete devem desenvolver uma cumplicidade imanente que perpassa o tempo e o espaço terrestre; devem também interagir e integrar os domínios cognitivos aos domínios

afetivos, propiciando reconfigurações contínuas na maneira de pensarmos a humanidade. É neste ir e vir da objetividade e subjetividade que está a essência da música e a sua mensagem estética.

## Referencias

- Albano de Lima, S. R. (2021). A racionalidade sensível e inteligível da criação e interpretação da obra musical. *Revista Brasileira de Letras*, Fase IX, ano IV, n. 107, p 43-50
- Albano de Lima, S. R. (no prelo) O Pensamento Transdisciplinar no cenário musical. *Revista de Cognição Musical*.
- Abbagnano, N. (2003). *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes.
- Arheim, R. (1989). *Intuição e Intelecto na Arte*. Martins Fontes.
- Coelho de Sousa, R. (2006). A lógica no pensamento musical. In: Ilari Beatriz Senoi (org). *Em busca da mente musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Ed. da UFPR, p. 113/144.
- Fouriez, G. (1995). *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Fubini, E. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial.
- Fubuni, E. (2004). *Estética de la música*. A. Machado Libros.
- Gadamer, H. G. (1998). *O problema da consciência histórica*. Editora Fundação Getúlio Vargas.
- Granja, C. E. de S. C. (2006). *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. Escrituras Editora.
- Huisman, D. e Vergez, A. (1968) *O conhecimento, vol. II do Compêndio moderno de filosofia*. Livraria Freitas Bastos.
- Jimenez, M. (1999) *O que é estética?* Ed. UNISINOS.
- Levitin, D. (2006). Em busca da mente musical. In: Ilari, Beatriz Senoi (org) *Em busca da mente musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Ed. da UFPR, pp. 23-44.
- Magnani, S. (1996). *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Editora da UFMG.
- Melo Júnior, J. A. C. de C. (2015). Objetividade e ciências sociais: reflexões a partir de Max Weber. *Revista de Teoria da História*, v. 13, n. 1, p. 272–286, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/35128>.

- Oliveira, A. M. de; Oliveira, G. G. S de; Oliveira, A. L. A. R. M. de (2022) Conhecimento e Subjetividade nas Ciências Humanas e Sociais: implicações para o campo da educação. *Revista Tomo*, vol. 20, jan/jun, 2012, p. 143, 168. [www.secr.ufs.br/index.php/tomo/article/view/865](http://www.secr.ufs.br/index.php/tomo/article/view/865)
- Rey, F. G. (2005) *Sujeito e subjetividade: uma aproximação histórico-cultural*. Pioneira Thomson Learning.
- Rowell, L- (2005). *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa Editorial.
- Santaella, L. (1993). *A percepção: uma teoria semiótica*. Experimento.
- Sloboda, J. A. (2008). *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. EDUEL.