



## Por uma análise retórica dos sentidos da música\*

*Mônica de Almeida Duarte e Tarso Mazzotti*

\* *Congreso Internacional Retórica, Globalización y Cultura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Logo, Asociación española de estudios sobre lengua, pensamiento y cultura clásica, 2002.

O que é música? O que é ser musical? O que é preciso para se tornar musical? Qual a fonte do sentido da música? Estas são algumas questões que permeiam a história da música e das diversas ciências relacionadas a ela.

Algumas respostas àquelas questões afirmam ou processos puramente individuais da constituição do musical ou processos inteiramente sócio-estruturais que determinam os indivíduos.

### *A metafísica romântica da análise hermenêutica dos discursos*

A concepção de processos puramente individuais na constituição do sentido conduz à afirmação do ‘talento inato’ para a música. Isto é, nessa concepção, postula-se, grosso modo, que a capacidade de compreender a música está ligada a um dom inato de sensibilidade aos seus estímulos. Os processos de criação e apreciação musicais são desenvolvidos a partir de uma relação exclusiva entre a pessoa – ou criador ou apreciador – e o produto da criação e apreciação. A partir desta perspectiva, as respostas musicais são concebidas como sendo afetadas apenas por fatores individuais, inerentes ao indivíduo (motivação, conflito, personalidade etc.), ou resultantes da relação do indivíduo com o objeto que diretamente o influencia através de sua percepção ou do seu sistema cognitivo.

A concepção romântica tem origem numa longa tradição filosófica e estética – que remonta à teoria do *ethos* de Platão – para a qual é da natureza da música evocar sentimentos, veicular emoções, descrever eventos. Essa tradição renasceu nos trabalhos de musicólogos tão diferentes quanto Meyer (1956), Supicic (1975), entre outros. Esta tradição está presente também na abordagem fenomenológica dos estudos sobre estética desenvolvidos por Susanne Langer (1980; 1989). Todos esses estudos têm como base os pressupostos da música como expressão e comunicação, com forte ênfase na transmissão e recepção de emoções (Penna e Alves, 1997). De fato, a concepção da música como expressão e comunicação dos sentimentos passa a vigorar no discurso dos especialistas sobre o sentido da arte a partir do Romantismo, movimento artístico que predomina no final do século XVIII e início do século XIX. Postula-se que antes de compreender, é preciso sentir. Para o Romantismo a força que gera a criação genial encontra-se na mais pura espontaneidade. Exalta-se a genialidade do artista, a sua produção imaginativa. Enfatiza-se a sua personalidade e emoção. A música é como uma força cósmica, inata, independente da cultura. A música deixa o convívio humano, apresenta-se como uma entidade misteriosa regida por leis fantásticas. Fundada na “teoria do dom”, tal concepção deixa em aberto inúmeras questões, uma delas a do papel do professor, pois este se depara apenas com pessoas de “sensibilidade normal” (Penna e Alves, 199, p. 68), logo incapazes de alcançarem o “sublime musical”.

Esta mistificação em nada contribui para a compreensão da música, muito menos do seu ensino, pois os fatores que determinam a atividade musical independem totalmente de uma ação pedagógica. A idéia da criação como “pura espontaneidade” contém uma oposição a qualquer forma de convenção discursiva resultante de processos culturais e históricos. Assim, a noção romântica de comunicação subordina-se à de expressão, uma vez que a comunicação é vista como resultado da intuição, da comunhão com a personalidade do artista. Portanto, a significação está na interação imaginativa entre o espectador e a obra.

A concepção romântica do sentido (inefável) dá a base filosófica para as abordagens hermenêuticas de análise dos discursos. Nas abordagens hermenêuticas, o discurso encontra-se como que submerso em seu contexto e precisa ser desvelado. A hermenêutica trata o texto como algo sagrado,

que se apresenta como o produtor de sentido, sem que haja algum intérprete. O texto fala por si e para si, cabendo ao analista descobrir, desvelar, o que ele diz. Os analistas postulam que o texto tem razão sistematicamente, “de tal modo que, se o comentador encontrar nele erros ou contradições, terá sido porque não o entendeu”(Reboul, 1998, p. 139).

O problema encontra-se na filosofia defendida por aqueles que defendem a hermenêutica, pois nela não há lugar para os homens, apenas para algo transcendente que opera através dos homens.

### *Análise imanente da música*

Já a tese da determinação social expressa a concepção de que o indivíduo é passivo às influências do meio e o sentido é buscado nas estruturas subjacentes ao próprio meio. Essa tese trata da incapacidade do homem para ter o domínio sobre a construção do sentido em sua história coletiva ou pessoal. O enfoque no imanente, liberto de causalidades exógenas ao próprio discurso, faz dos sistemas objetos que têm em si e por si um valor, uma realidade que só a eles pertence e só por eles se explica. É o fechamento do “texto” (qualquer texto, inclusive o musical) sobre si mesmo. Por esta tese, os elementos exógenos da estrutura devem ser eliminados do campo da análise para reencontrar o movimento autônomo, original da teoria que desenvolve suas próprias leis. Apenas a coerência discursiva do texto é considerada, e apenas a análise estrutural situa-se acima do sentido. Este é o ponto de vista formalista. O fato de que “os homens falam para dizer coisas de que não são forçosamente responsáveis, que chegam a atos que não são forçosamente deliberados, que são penetrados por determinações de que não são conscientes e que os comandam [...]” (Foucault, cit. por Dosse, 1993, p. 355).

A formulação filosófica da concepção formalista do sentido da música remonta à obra de Hanslick “Do belo musical”, escrita em 1854. A tese defendida por Hanslick (1992) é a de que a música nada representa senão idéias musicais e que o conteúdo do belo musical não são emoções, mas apenas sons. Rejeita, assim, o sentimento como categoria da estética musical e argumenta que o princípio do belo musical não se encontra nos efeitos por ele produzidos. O significado da música é intrínseco à própria obra musical e a compreensão de uma obra musical nada deve à intenção do compositor. Além disso, o autor afasta a idéia de que a obra musical possa ter qualquer conteúdo moral, psicológico, político, ou outro que não estritamente musical.

A concepção formalista do sentido da música é tomada pelo modelo fonológico que, na lingüística estruturalista, tem por objetivo determinar quais são os elementos próprios de uma língua. Então, as regras de determinação dos fonemas adaptaram-se a um problema da semiologia musical e da etnomusicologia: quais são os elementos próprios a um sistema musical? (Nattiez, 1988, p.200)

Já a gramática generativa, segundo os princípios de Chomsky, propõe-se a descrever, por um número determinado de regras, a infinidade de frases aceitáveis dentro de uma língua. No domínio musical, a ferramenta generativa adaptou-se particularmente à descrição de um estilo.

Ruwet utilizou o modelo chomskyano para testar a pertinência dessa aplicação na música. A metodologia proposta por Ruwet, a análise paradigmática, explicita os princípios formalistas da estética musical. Partindo da distinção entre modelo analítico e modelo sintético, Ruwet (1972) insiste na necessidade de desenvolver o ponto de vista analítico em musicologia, isto é, a urgência que se tem em elaborar procedimentos rigorosos destinados a descobrir o código a partir das mensagens mas, ao mesmo tempo, sublinha as limitações desse gênero de conduta. E esboça um procedimento de segmentação baseado nos critérios de repetição e de transformação, levando em consideração que a sintaxe musical é uma sintaxe de equivalências: as diversas unidades têm entre si relações de equivalências de vários tipos, relações que podem unir, por exemplo, segmentos de duração desigual – tal segmento apareceria como uma expansão, ou como uma contração de outro – e assim os segmentos sobrepõem-se.

Na concepção formalista, portanto, o sujeito e a consciência apagam-se em proveito da regra, do

---

Congresso Internacional Retórica, Globalização y Cultura, Salamanca, Universidad de Salamanca, Logo, Asociación española de estudios sobre lengua, pensamiento y cultura clásica, 2002.

código e da estrutura. Ou seja, o homem, sujeito atuante, consciente de sua ação, desaparece. O sujeito é o resultado da linguagem que fala por ele e nele.

### *A racionalidade aberta e conversacional da análise retórica*

Há, no entanto, uma terceira via, a que diz respeito aos estudos filosóficos originadores do “Rhetoric Turn” na filosofia.

A recuperação da retórica, contrariamente à da hermenêutica (o significado é inefável) e do estruturalismo (o significado está na estrutura), permite tratar o problema dos esquemas de significação como uma negociação, logo uma pragmática, a qual põe o que tem valor (e o que vale a pena sacrificar) no e para os diversos grupos sociais. A retórica, no lugar da epistemologia, constitui uma racionalidade aberta e conversacional, como quer Carrilho (1994), tornando possível “repensar a racionalidade de um modo que, ao invés de lhe procurar fixar critérios, pretenda antes pluralizar-lhe as formas” (p. 17).

A retórica, da maneira como foi entendida por Michel Meyer (1994) a partir de Aristóteles, considera a totalidade da relação *pathos* (orador) – *logos* (linguagem) – *ethos* (auditório) uma vez que o significado de um objeto é criado e recriado nos grupos sociais. Para Meyer, a maior inovação da *Retórica* de Aristóteles está na *sistematicidade* pela qual ela integra esses três elementos fundamentais do discurso: quem fala? Qual o argumento apresentado? A quem se endereça? (Meyer, 1994, p. 41). Em seus elementos centrais fica evidente, portanto, a dimensão comunicativa. O “trabalho” do auditório de reconstrução e de adesão à mensagem, e a necessidade do orador de adaptar-se ao auditório para quem se dirige, é estudado com mais profundidade por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) quando retomam a *Retórica* Aristotélica como objeto de estudo da filosofia. Perelman, particularmente, interessou-se pelo estudo detalhado das estruturas argumentativas e retóricas de textos filosóficos.

A dimensão estruturada dos significados construídos é aqui incluída e, ao mesmo tempo, ultrapassada, pois esta terceira via abarca os processos formadores dos significados, sua elaboração e transformação sob a força das determinações sociais presentes na troca entre os sujeitos. No caso do nosso estudo, ao se buscar estabelecer algo próprio da música, alguma estrutura que tem por referente a própria música, a qualidade de ser música é imediatamente fixada em cada grupo social específico. Isso porque, toda e qualquer música o é em e para um dado contexto cultural, social, seja qual nome que se dê ao conjunto de pessoas que partilham de determinadas convicções. Na linha da virada retórica, a música é pensada em seu estar sendo, em seu fazer-se, não sendo em si e por si, explicitando-se os processos cognitivos e sociais da constituição dos seus sentidos. Fora disso, corre-se o risco de ficar na aporia da listagem das categorias próprias em um dado momento e que excluem todas as demais por não serem próprias, ou seja, fica-se naquele campo constituído (e estático) de significações, que mencionamos anteriormente.

Partindo-se do pressuposto de que os esquemas de significação são constituídos nas práticas argumentativas e/ou conversacionais, consideramos que esses esquemas devem ser examinados a partir das figuras retóricas que veiculam e produzem. Assim, é preciso considerar a figura que contemporaneamente é retomada por sua função cognitiva, expressiva e pragmática: a metáfora. Esta figura tem papel central na coordenação discursiva e na constituição e circulação dos esquemas de significação por ser uma condensação de significados produzida a partir da analogia (cf. Mazzotti, 2002; Chabonnel, 1991).

Na metáfora, estão implícitos os contornos que conferem a determinadas práticas e objetos sociais a qualidade do que se diz ser “musical”. E essa categorização está vinculada aos auditórios para os quais cada prática ou objeto social, considerados musicais, se destinam. Por outro lado, o uso que os auditórios fazem do objeto musical “pode dizer” o que ele, o auditório, “é”, e esse uso está condicionado às teorias que fundamentam e configuram o próprio auditório como um grupo social, ou o

que lhes confere uma “identidade”. A verdade dos objetos está condicionada, portanto, aos acordos que se estabelecem nos auditórios ou grupos sociais. Ou seja, o sentido dado às práticas e obras humanas resulta de suas próprias ações.

A categorização ou constituição de um objeto, seja qual for, se faz pela predicação, a qual procura dizer ‘o que é algo’. Neste movimento, os envolvidos no assunto estabelecem analogias entre o que já conhecem com o que aparece como novidade. Assim, para os que afirmam ser a música algo inefável, tem-se que a analogia é realizada com o ‘divino’, com o extra ou super humano. Já os que afirmam a analogia com a estrutura da língua, pela qual os humanos são afastados, consideram a música como sequências de sons, sonoridades, cujo significado é imanente da estrutura. Mas, se considerarmos que o que é próprio da música é falado pelos grupos sociais que consideram determinadas práticas como musicais e não outras, então, naqueles dois casos, as metáforas tornam-se impróprias. Não há a música, mas musicalidades segundo os auditórios ou grupos sociais. A música se diz de múltiplas maneiras, todas elas coerentes com os grupos sociais que as sustentam.

De fato, como pensado por Aristóteles, o ‘ser se diz de múltiplas maneiras’ e cada uma delas só pode ser analisada e avaliada segundo o que se pretende estabelecer. Por exemplo, se a música para o ensino da música tem determinada característica, então é esta caracterização que nos dirá o que ela é para os professores. Para outros grupos, ela será diferente, será o produto de outras intencionalidades. Em qualquer dos casos, é sempre pela análise retórica, que considere o esquema proposto por Meyer, que se pode saber qual música está em jogo. No esquema proposto por Meyer, o qual apresentamos sucintamente acima, assume-se a “incontornável problematidade que o logos deve traduzir” (Meyer, 1998, p.46) uma vez que ele não recebe uma interpretação unívoca.

A problematidade do logos leva os sujeitos a se apresentarem uns aos outros com uma distância variável:

não existe distância entre os homens que não seja preciso justificar, e é exactamente isso que eles fazem ininterruptamente, apresentando-se como isto ou aquilo, exprimindo-se a partir das suas posições respectivas. Se existe uma racionalidade retórica, é preciso vê-la como uma lógica da identidade e da diferença, identidade entre eles ou identidade de uma resposta para eles, apesar da diferença entre eles e entre as suas múltiplas opiniões e saberes (Meyer, 1998, p. 50).

E este é o ponto de contato mais direto entre o *ethos* e *pathos*. Além da intenção do primeiro expressa na materialidade do objeto (no nosso caso, o musical), do seu diálogo incessante com o auditório que delimita as suas ações, há o trabalho de autojustificação que, comparado à autoapresentação, define os lugares sociais que cada um representa, calcada nos valores de cada grupo e, ao mesmo tempo, na procura por aprovação (ou mesmo reprovação através do choque, do buscar o escândalo). *Pathos*, *logos* e *ethos* encontram-se nesta dinâmica sem que possamos delimitá-los com precisão.

Cumprido, agora, mostrar as razões pelas quais a análise retórica é mais adequada ao tratamento da música, em particular das escolhas da música adequada a certos auditórios.

### *A análise retórica*

A análise retórica “não objetiva dizer que o texto tem razão [...] Nem por isso é neutra, pois não hesita em fazer juízos de valor” (Reboul, 1998, p. 139).

A análise retórica é sempre um diálogo. Qual o lugar da música na vida social? E na escola? É esta uma questão para a análise retórica dos discursos (argumentos). O discurso de legitimação deve nos fornecer quais os critérios adotados para afirmar que tal objeto musical é melhor ou pior, sempre em relação à finalidade atribuída. No caso da escola, os professores estabelecem uma finalidade educativa, logo os critérios que definem um objeto musical na escola provavelmente expres-

---

sarão o que se pensa sobre o caráter “ser educado” das pessoas e da música na formação desse caráter.

O problema está no caráter da técnica analítica dos discursos: a da hermenêutica considera o texto em si e por si, buscando algo subjacente ou mesmo para além do texto (novas realidades). Logo a filosofia que orienta a hermenêutica não pode ser conciliada com a que considera a retórica como uma arte/técnica relevante na constituição dos temas, assuntos, objetos. Para a filosofia que considera a retórica, as “novas realidades” fazem-se na vida, nas relações sociais, logo instauram textos. O exame de textos não teria como instaurar ‘realidades’, apenas expor as que os textos dizem e o dizem por serem a expressão de um dado grupo (orador/auditório) em certo momento histórico. A análise retórica, portanto, privilegia o trabalho de negociação dos sentidos e leva em consideração as interpretações construídas pelos grupos sociais em um momento histórico determinado, aquelas repletas de sentido para cada grupo. Além disso, também privilegia o diálogo/negociação presente em qualquer trabalho de interpretação (do analista com o autor do texto, do analista com o auditório para quem ele apresenta o seu trabalho de interpretação etc.). Ou seja, todo trabalho de interpretação é uma situação argumentativa. Ao interpretar um texto (todos os textos, inclusive o das linguagens artísticas), o sujeito o faz com vistas a incorporá-lo ao sistema cognitivo do grupo social que pertence e é pela interpretação que o “texto” torna-se objeto de interesse para o grupo. A crítica das diversas interpretações torna-se possível e esperado na relação entre os diferentes grupos, na apresentação de seus argumentos.

### *Conclusão*

As teorias sobre o sentido da música, que buscam a “essência do musical” (na estrutura ou no imanente), do que é musical por si, conduzem ao isolamento da música. Esta passa a subsumir a ação presente na criação e na recepção (re)criadora destes objetos e desaparece a relação dialógica e dinâmica entre estes momentos. Torna-se necessária, para dar conta da relação dialógica, uma teoria da música que se sustente na retórica. A análise retórica dos discursos sobre música permite explicitar e buscar compreender os sistemas de significação dos objetos musicais voltados para diversos auditórios. Ou seja, a partir da análise retórica dos discursos sobre música podemos alcançar os esquemas de significação que circulam nos auditórios conferindo-lhes coesão grupal. Por outro lado, há os discursos autorizados, os das teorias musicais, que também devem ser analisados no registro da retórica, uma vez que estabelecem paradigmas do musical para os auditórios especializados. Pela análise retórica, que expõe a negociação dos diferentes significados, social e culturalmente estabelecidos, alcançamos a relação comunicativa em sua integridade, permitindo uma saída para a aporia tanto estruturalista quanto da hermenêutica, nas quais o humano é excluído da produção de significados, em particular no caso da música.

---

## Referências Bibliográficas

- CARRILHO, Manuel Maria. *Jogos de racionalidade*. Porto: Edições Asa, 1994
- COOKE, D. *The language of music*. London: Oxford University Press, 1959;
- COKER, W. *Music and meaning, a theoretical introduction to musical aesthetics*. New York: The Free Press, 1972
- DOSSE, François. *História do estruturalismo. O campo do signo: 1945-1966. V. 1*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- FRANCÉS, R. *La perception de la musique*. Paris: Vrin, 1958
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992
- IMBERTY, M. *Entendre la musique (Sémantique psychologique de la musique, tome I)*. Paris: Dunod, 1979;
- \_\_\_\_\_. *Écritures du temps (Sémantique psychologique de la musique, tome II)*. Paris: Dunod, 1981;
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1980
- \_\_\_\_\_. *Filosofia em Nova Chave*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MEYER, M. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- NOSKE, F. *The signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. La Haye: Nijhoff., 1977
- RUWET, Nicolas. Teoria e método nos estudos musicais: algumas notas retrospectivas e preliminares. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Veja, s/d., p. 65-108.
- \_\_\_\_\_. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- SUPICIC, I. Contemporary Aesthetics of Music and Musicology. In: *Acta Musicologica* 28, no. 2: 193-207, 1975.