ESTILO VERSUS CLICHÊ: O PARADIGMA DA INFORMAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO MUSICAL

Raimundo Martins*

> Qualquer coisa adquire significado se está interligada a, relacionada com, ou refere-se a algo além de si própria de maneira que a sua natureza seja revelada nessa relação. (COHEN, 1974, p.47).

Neste sentido, o significado emerge do que é conhecido como a relação tríplice entre um estímulo, a coisa a qual o estímulo se refere, e o indivíduo para quem o estímulo tem significado (COHEN, 1944, p.29). Assim, o significado como um fato mental, não é arbitrariamente subjetivo. A relação entre o estímulo e a coisa a qual o estímulo se refere, é uma relação real que existe no mundo objetivo, seja ele físico ou social.

Com base na definição acima e de acordo com Meyer, existem dois tipos de significado que devem ser distinguidos. Primeiro: um estímulo pode ser significativo porque indica ou refere-se a algo que é diferente dele próprio, quanto ao tipo ou espécie. Este tipo de significado é chamado de "significado designativo" (MEYER, 1956, cap. VII). Segundo: um estímulo ou processo pode adquirir significado porque indica ou refere-se a algo que é como ele próprio, em tipo ou espécie. Este tipo de significado é chamado de "significado incorporado" (MEYER, 1956, cap. VII).

Em música, caracteriza-se o uso dos dois tipos de significado. A música pode ser significativa porque se refere a coisas externas a ela própria, evocando associações e conotações relativas ao mundo das idéias, dos sentimentos e dos objetos físicos. Tais significados designativos são muitas vezes menos precisos e menos específicos do que

*Doutor em Educação Musical, Southern Illinois University, Carbondale, USA; Prof. Adjunto do Dep. de Música do Instituto de Artes da UFRGS; Prof. do Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música – UFRGS; Pesquisador CNPq IIA.

aqueles que surgem na comunicação lingüística. Todavia, isto não os torna menos vigorosos. Ou a música pode ser significativa no sentido de que no contexto de um estilo musical, um som ou um grupo de sons pode conduzir, guiar o ouvinte para a expectativa de que um outro som ou grupo de sons, poderá aparecer em algum ponto mais ou menos especificado do continuum musical.

Embora estes dois tipos de significado sejam – em termos lógicos – separáveis, na prática existe uma íntima interação entre eles. O caráter (significado designativo) de uma peça de música, quando bem definido, pode influenciar as expectativas do ouvinte com relação aos eventos musicais subseqüentes (significado incorporado), da mesma maneira que o caráter de um indivíduo, quando bem conhecido, pode influenciar as expectativas de quem o conhece, com relação ao seu comportamento em possíveis circunstâncias subseqüentes.

As tentativas de estudos e análises do significado musical tem falhado e conseqüentemente tem gerado confusões, por não situar ou não especificar o tipo de significado considerado para objeto do estudo ou da análise.

O estilo, constitui o universo de discurso dentro do qual os significados musicais surgem. Existem muitos estilos musicais. Eles variam de cultura para cultura, de época para época na mesma cultura, e ainda na mesma época e na mesma cultura. Essa pluralidade de estilos musicais ocorre porque os estilos existem não como processos físicos imutáveis no mundo da natureza, mas como processos psicológicos enraizados na forma de hábitos nas percepções, nas tendências e nas respostas daqueles que aprenderam – pela prática e pela experiência – a entender algum tipo de estilo. O que permanece constante de estilo para estilo não são as escalas, os modos, as harmonias, ou os maneirismos da execução. O que permanece constante de estilo para estilo é a psicologia de processos mentais humanos, os meios através dos quais a mente – operando no contexto de normas culturalmente estabelecidas – seleciona e organiza os estímulos a ela apresentados.

Os eventos musicais acontecem num mundo de probabilidade estilística. Se apenas um único som é ouvido, um grande número de outros sons diferentes pode se seguir com igual probabilidade. Se uma seqüência de dois sons é ouvida, o número provável de sons conseqüentes fica um tanto reduzido – quanto, dependendo dos sons escolhidos e do contexto estilístico – e a probabilidade das alternativas restantes aumenta. À medida que mais sons são acrescentados e conseqüentemente mais relações são estabelecidas entre os sons, as probabilidades de

um objetivo especial aumentam.

Neste ponto, a teoria da informação torna-se relevante. Se uma situação é altamente organizada de maneira que possíveis conseqüentes tem um alto grau de probabilidade, e se o provável acontece, a informação comunicada pela mensagem (que neste contexto está sendo chamada de evento musical) é mínima. Se, por outro lado, a situação musical é menos prognosticável, e a relação antecedente-conseqüente não tem o mesmo grau de probabilidade, então é alto o nível de informação contido na mensagem musical.

A música, assim como a comunicação lingüística, depende da existência de um sistema ordenado de probabilidade, um processo estocástico que torne os vários estímulos ou eventos mutuamente relevantes. Assim, a probabilidade de qualquer evento musical depende, em parte, do caráter probabilístico do estilo usado. O processo estocástico é um sistema que produz uma seqüência de símbolos — letras ou notas musicais — acordo com certas probabilidades. No caso especial de um processo estocástico no qual as probabilidades dependem de eventos anteriores, o sistema é chamado processo de Markoff (WEAVER, 1963, p.273). O fato de a música ser um exemplo de um processo de Markoff, gera importantes ramificações práticas e teóricas.

Por exemplo, a noção de incerteza, é construída nos estágios iniciais de um processo de Markoff. Essa noção de incerteza é sistêmica na sua natureza, e tende a diminuir a medida que as séries se desenvolvem. A incerteza sistêmica, por necessidade, existe no início de uma peça de música onde as relações entre os sons estão sendo estabelecidas. Se a música operasse somente com a incerteza sistêmica, significado e informação diminuiriam em conseqüência da função do próprio processo. Todavia, a música não é um sistema natural. É um sistema feito pelo homem e controlado pelo homem. Por esta razão, a música é capaz de evitar a tendência ao tédio e ao máximo de certeza através da incerteza planejada que é introduzida pelo compositor. Assim, a incerteza planejada é introduzida gradualmente, de maneira a compensar a tendência sistêmica de diminuição de informação que caracteriza o processo. A expectativa de desvios, demanda, ambigüidades — incerteza planejada — é introduzida a medida que a probabilidade sistêmica aumenta, para manter o interesse musical e afastar a monotonia (MEYER, 1956, cap. VI).

Todavia, uma distinção deve ser feita entre incerteza desejável e incerteza indesejável. Incerteza desejável, é aquela que surge como um resultado das probabilidades estruturadas de um estilo musical. Incer-

teza indesejável, surge quando as probabilidades não são conhecidas, quando as respostas de hábito do ouvinte não são relevantes para o estilo, ou quando interferências externas obscurecem a estrutura da situação musical.

Um estilo musical pode ser considerado como um complexo sistema de probabilidades somente quando torna-se parte de respostas habituais de compositores, executores e ouvintes. A demonstração de que os estilos musicais são sistemas de probabilidades internalizadas, é encontrada nas regras de gramática e sintaxe musical dos livros de harmonia, contraponto, e teoria. As regras encontradas nesses livros são quase que invariavelmente situadas em termos de probabilidade. Por exemplo, no sistema harmônico tonal da música ocidental, o acorde de tônica é mais freqüentemente seguido pelo acorde da dominante, freqüentemente seguido do acorde da subdominante, e às vezes, pelo acorde da submediante, e assim por diante (MEYER, 1956, cap. III). Em contraponto, após um grande salto melódico, a melodia usualmente se movimenta na direção oposta ao salto, preenchendo os sons sobre os quais o salto foi realizado (MEYER, 1956, p.130-35). Etnomusicólogos que estudam a música folclórica ou a música de culturas consideradas "primitivas", com freqüência tem confirmado de maneira implícita a natureza probabilística de sistemas tonais através da notação de escalas e através de discussões sobre progressão tonal (MEYER, 1956, 130-35).

As expectativas, ou tendências – elementos sobre os quais o significado musical é construído – emergem do sistema de probabilidade internalizadas. As normas de comportamento que estão sedimentadas como padrões fixos do hábito musical, são chamadas expectativas **latentes.** As expectativas latentes tornam-se **ativas** – como experiência afetiva ou como cognição consciente – somente quando os padrões normais de comportamento são de alguma maneira perturbados (MEYER, 1956, 130-35). Assim, as normas que constituem o estilo musical são:

as relações de probabilidade incorporadas no estilo e os vários modos de comportamento mental envolvidos na percepção e na compreensão dos elementos do estilo. A expectativa latente é um produto dessas relações de probabilidade. E a expectativa torna-se **ativa** somente quando as normas que constituem o estilo são perturbadas. Isto quer dizer que as expectativas latentes são as condições necessárias para a comunicação de informação musical, e as perturbações dessas normas são a condição suficiente para a comunicação musical.

Retomando uma consideração explícita de significado, pode-se dizer que o significado surge quando um indivíduo toma consciência – afetiva-

mente ou intelectualmente — das implicações de um estímulo em um contexto especial.

Em música, um processo tonal que se movimenta na trajetória esperada e provável, sem desvio, pode ser considerado neutro em relação a significado (MEYER, 1956, p.60-70). O significado musical surge, quando as respostas habituais e expectativas do ouvinte são atrasadas ou bloqueadas, quando o curso normal dos eventos estilístico-mentais é perturbado por alguma forma de desvio.

Três tipos de desvio podem ser identificados. O primeiro, ocorre quando o evento conseqüente normal — provável — é atrasado. Esse atraso pode ter um caráter temporal ou pode envolver uma trajetória tonal menos direta para chegar ao conseqüente. O segundo, ocorre quando a situação do antecedente é ambígua. Isto é, vários conseqüentes igualmente prováveis podem ser imaginados. Quando isto acontece, as respostas automatizadas pelo hábito tornam-se inadequadas porque são aplicáveis somente a decisões claras em relação às probabilidades. O terceiro, não é caracterizado nem pelo atraso nem pela ambigüidade. O evento conseqüente pode ser inesperado, improvável no contexto (MEYER, 1956, p.68-70).

Os dois primeiros modos de desvio são muito similares no seu efeito psicológico. Todas as vezes que há um atraso na relação antecedente-conseqüente, a mente toma consciência da possibilidade de modos alternativos de continuação. Assim, ambos os tipos de desvio (um e dois), estimulam expectativa ativa por causa da necessidade de prever conseqüentes alternativos, avaliando as probabilidades de uma situação de incerteza.

O significado musical surge quando uma situação antecedente — exigindo uma avaliação sobre os prováveis modos de continuação do padrão (pattern) — produz incerteza em relação à natureza temporal-tonal do conseqüente esperado.

Significado e informação estão relacionados a incerteza através da probabilidade. Quanto menor a probabilidade de um conseqüente em, qualquer mensagem, maior a incerteza na relação antecedente-conseqüente. Quanto maior essa liberdade de escolha, maior é a incerteza a respeito da particularidade de uma mensagem. Assim, quanto maior a liberdade de escolha, maior a incerteza e maior o nível de informação. O significado não é estático, não é um atributo invariável de um estímulo. É uma descoberta evolutiva de atributos de um estímulo.

Um aspecto importante da maturidade de um indivíduo e da maturidade de uma cultura na qual um estilo surge, consiste da disposição

do indivíduo de renunciar a satisfação imediata por uma satisfação futura maior. Em outras palavras, a auto-consciência da inibição de expectativas como tendência e a disposição para tolerar a incerteza, são indicações de maturidade. São sinais de que o animal está se tornando um ser pensante.

Esta é a diferença entre música como arte e música como simples expressão, ou seja: a velocidade com que a tendência a satisfação se resolve. O elementar, ou o primitivo, é buscar a satisfação imediata seja ela biológica ou musical. É a falta de tolerância com a incerteza. Esta é também, a diferença operacional entre estilo e clichê. O estilo, operacionalizando-se através da construção do significado musical, apoiando-se no jogo da expectativa, na probabilidade do desvio, na satisfação — não imediata — consciente da incerteza. O clichê, operando somente o previsível, o convencional, confirmando a satisfação quase ou imediata, minimizando ou reduzindo a incerteza. É a satisfação adiada — emergindo da percepção de e como uma resposta à relações sintáticas — que dá forma e modela a experiência musical, seja ela intelectual ou emocional.

A maturação é o produto de resistências, problemas e incertezas com as quais a vida confronta os indivíduos. Pelas mesmas razões, trabalhos musicais envolvendo desvios e incertezas podem ser melhores do que aqueles que oferecem satisfação imediata.

Todavia, nem a informação nem a complexidade se referem à mera acumulação de uma heterogênea variedade de eventos. Os eventos, para ser significativos, devem emergir de uma série ou de um conjunto de relações de probabilidade, ou seja, de um estilo musical. No entanto, a capacidade da mente humana de perceber e colecionar padrões (patterns) uns aos outros e de lembrar-se deles, parece limitar a complexidade. Se um trabalho é tão complexo a ponto de os eventos musicais obscurecerem uns aos outros, a qualidade do trabalho diminui. Se a complexidade e a extensão são tão grandes, e as tendências tornam-se dissipadas no trajeto da sofisticada elaboração de desvios, os significados serão perdidos a medida que as relações tornam-se obscuras. Se o ouvinte é incapaz de lembrar os eventos musicais, seja pela magnitude do trabalho ou pelas inovações estilísticas, a música pode parecer excessivamente complexa sem que realmente seja. É por esta razão que uma música inicialmente considerada ininteligível, pode tornar-se inteligível, compreensível e gratificante.

A satisfação demorada também é gratificante. Não somente por culminar em satisfação crescente e superior, mas por envolver a satisfa-

ção e o sentido de conquista de dificuldades, o controle e o domínio de problemas e fenômenos, a conquista do conhecimento musical via significado.

Como já foi visto anteriormente, o que permanece constante no estilo não são as escalas, os modos, as harmonias, ou os maneirismos da execução. O que permanece constante no estilo é a psicologia de processos mentais, meios através dos quais a mente seleciona e organiza os estímulos a ela apresentados.

Cabe a educação musical trabalhar tais processos, desenvolvendo a capacidade do indivíduo para identificar, relacionar e organizar padrões (patterns) musicais de acordo com certas probabilidades, permitindo que a noção de estilo emerja como fruto da aprendizagem como experiência. Cabe a educação musical desenvolver no indivíduo, o fascínio consciente pela expectativa de desvios, pela ambigüidade e pela incerteza, componentes básicos para a compreensão do significado musical. Cabe a educação musical desenvolver uma aprendizagem alicerçada em processos cognitivos, evitando o imediatismo do clichê em que o indivíduo opera somente o previsível, firmando-se sobre a redução da incerteza que gera conceitos e valores absolutos incapazes de transpor os limites provisórios, que delinearam os diversos períodos da evolução musical, e que caracterizam o processo de transformação em música.

Cabe a educação musical, orientar o foco da aprendizagem para processos musicais mutáveis, processos embasados em hábitos sobre a prática e sobre a experiência que propicie a compreensão do significado e do estilo musical. Cabe ainda a educação musical, situar os maneirismos da execução como treinamento que é necessário, como meio para o desenvolvimento de habilidades motoras que possibilitem a execução, mas evitando, de maneira veemente, confundi-los com os processos de construção do significado musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Morris R. *A prefaœ to logic*. New York: Henry Holt, 1944.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago, 1956.

WEAVER, Warren. Recent contributions to the mathematical theory of communication. *A Review of general semanties*, v.10, 1963.