

A FORMATAÇÃO DA AUDIÇÃO

(A INSCRIÇÃO DOS MODOS DE ESCUTA MUSICAL NO CAMPO DA TONALIDADE)

FORMATTING THE HEARING

(THE INSCRIPTION OF MUSICAL LISTENING MODES IN THE FIELD OF TONALITY)

Monclar Valverde¹

RESUMO

Enquanto atividade voltada ao compartilhamento, a expressão musical está submetida a um enquadramento que é de caráter histórico e social. As diversas formas de comportamento do público, promovidas e garantidas por determinadas condições sociotécnicas, constituem uma formatação da audição, através da fixação de praxes coletivas de escuta. Ao mesmo tempo, a existência de um aspecto invariante (a hegemonia do sistema tonal na música ocidental), coloca a possibilidade de que aqueles enquadramentos sejam, por sua vez, enquadrados, segundo uma atitude que corresponde a uma disposição afetiva historicamente englobante.

PALAVRAS-CHAVE

Formatação, escuta, tonalidade

ABSTRACT

While a kind of activity dedicated to share experiences, the musical expression is submitted to an historical and social framework. The various forms of behavior of the public, promoted and guaranteed by certain socio-technical conditions, constitute a hearing formatting, by fixing collective praxes of listening. At the same time, the existence of an invariant feature (the hegemony of tonal system in western music), places the possibility that those frames are, in turn, submitted to a typical attitude, which corresponds to an affective disposition historically overarching.

1 Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996), com pós-doutorados em Teoria da Comunicação (Paris V, 2002) e Filosofia (UFPR, 2008). Professor da Universidade Federal da Bahia desde 1988. Lidera o Grupo de Pesquisa sobre Estética e Existência e é também músico e pesquisador da canção popular. Em sua produção, destacam-se os cds *Word Music* (2003) e *Cinema Imaginário* (2004) e os livros *Objetos de Papel* (Letras da Bahia, 2000), *Estética da Comunicação* (Quarteto, 2007). BRASIL.
E-mail: monclar@ufba.br

KEYWORDS

Formatting, listening, tonal system

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Pensando num jovem estudioso que inicie seu trabalho de mestrado, ou mesmo de doutorado, num dos nossos programas de pós-graduação, podemos imaginá-lo numa situação de hesitação e impotência, diante das várias vertentes metodológicas, nem sempre apresentadas com a clareza e a isenção desejáveis. Na maioria dos casos, ele se vê soterrado por esquemas de interpretação redutores e dogmáticos, facilmente aplicáveis no âmbito das técnicas de pesquisa, mas distantes de uma reflexão propriamente metodológica, capaz de dar conta do modo como um determinado conjunto de conceitos pode ser utilizado para recortar e explicar um dado setor da realidade.

Além disso, o obstáculo que parece ser realmente maior é a crença, difundida em muitas partes, de que a pesquisa atual deve privilegiar o mundo atual e deve ser feita a partir de referências ou "paradigmas" igualmente atuais. Apesar de seu historicismo, esta postura ganhou uma grande evidência no final do século XX. Empenhados em criticar seus precursores modernos e identificar os sinais da emergência de uma suposta civilização pós-moderna, muitos autores contemporâneos se dedicaram à desesperada busca de uma novidade epistemológica radical, sendo levados, muitas vezes, a reinventar a pólvora e a exhibir sua própria ignorância quanto à história das ideias.

Alguns desses esforços chegaram a produzir efeitos setoriais que atraíram as atenções para um novo mestre pensador e seu método revolucionário. Tornaram-se disciplinas reconhecidas e respeitadas, embora algumas delas não sejam mais do que taxionomias de eficácia duvidosa e validade questionável. Hoje, parece que tais *dispositivos* (pois envolvem não apenas uma doutrina, mas relações de poder e estratégias de difusão) vêm perdendo a força, devido a sua própria proliferação e multiplicação, e começam a deixar um vazio intelectual, pelo simples esgotamento de suas promessas. Mas não devemos ficar de luto por esse declínio, uma vez que a superação dessas panaceias pós-modernas pode dar margem ao aparecimento de um pensamento novamente capaz de ser crítico e sistemático.

Para isto, precisamos compreender que nem o mundo *contemporâneo*, enquanto construção histórica e simbólica, nem sua análise, igualmente construída de forma coletiva, podem ser reduzidos ao que é *atual*, pois ambos são atravessados por projetos e tradições, cujos esboços e vestígios, presentes em nossa vida e em nossa atividade intelectual atual, permitem-nos ultrapassar o confinamento representado por um presente instantâneo, destituído de duração, procedência ou herança. Com esta observação, queremos sugerir aos pesquisadores mais jovens que duvidem do último discurso da moda e questionem o

imperativo de inventar semestralmente novos conceitos, para dar conta de seus objetos. Antes disso, é preciso explorar alguns dos conceitos estabelecidos e procurar aprender com os outros, não importando sua época ou seu partido metodológico.

É muito provável que a superação de muitas das querelas acadêmicas atuais exija uma retomada corajosa, competente e sincera de velhas discussões filosóficas e de várias questões (clássicas e atuais) da sociologia, da antropologia, da psicologia e, no que se refere a este dossiê, da musicologia e da etnomusicologia. De maneira geral, contudo, este empreendimento se torna mais difícil quando as próprias agências que financiam a pesquisa insistem em estimular recortes cada vez mais específicos e direcionados, apesar de todo o falatório em torno da multidisciplinaridade. Se, para enxergar bem uma coisa ou uma imagem, precisamos recuar; para darmos conta de nosso objeto de pesquisa, é necessário enquadrá-lo no horizonte em que ele *faz sentido*. Precisamos conscientizar os nossos alunos de que não é possível “pensar por exemplos” e mostrar-lhes que não basta generalizar as conclusões obtidas em estudos de caso diversos para realizar um trabalho propriamente conceitual. No limite, se não quisermos que o trabalho intelectual com pretensões à universalidade, seja simplesmente eliminado da vida universitária, devemos encorajar os pesquisadores mais jovens a se afastarem da perigosa (e preguiçosa) tendência à investigação autoreferencial (na qual, com o pretexto da superação do dualismo, sujeito e objeto de pesquisa se fundem convenientemente, numa atitude militante e muito pouco autocrítica).

Aceitando o desafio da revista *Contemporânea*, apresento, inicialmente, algumas considerações sobre os três temas propostos como eixo editorial do presente número (música, es-cuta, comunicação), procurando apontar o que me parece essencial em cada um deles, os erros mais comuns a seu respeito e a possibilidade de uma crítica aos hábitos intelectuais deles derivados. A seguir, exponho e comento duas concepções opostas do fenômeno musical, elaboradas fora do “campo da Comunicação”, procurando mostrar suas convergências e divergências, mas tentando indicar, em cada um dos autores considerados (um educador musical e um antropólogo), o que há de pertinente e interessante para os estudiosos desse campo, sem deixar de apontar o que me parece inaceitável na sua postura metodológica. Com isso, pretendo exemplificar o que propus na parte inicial do texto: a) que a área da Comunicação só tem a ganhar com a consideração dos debates desenvolvidos em outras áreas e outras épocas; b) que a pesquisa individual só tem a ganhar com a flexibilização metodológica. Nesse ponto, ilustro o argumento apresentado no texto, retomando algumas reflexões sobre o formato *canção*, nas quais procuro explicar a importância e os limites desse fenômeno, cujo alcance, certamente, ultrapassa o campo musical, enfatizando, contudo, justamente os aspectos musicais. Para concluir, apresento e elaboro brevemente um questionamento acerca de um aspecto invariante em todo o processo de transformações a

que esteve submetida a experiência da escuta musical no Ocidente: a hegemonia do sistema tonal na maior parte das manifestações de caráter erudito ou popular.

1. MÚSICA, ESCUTA, COMUNICAÇÃO:

1.1. MÚSICA: GÊNEROS, FORMAS E FORMATOS MUSICAIS

O primeiro critério a se observar, para falar de música adequadamente, é duvidar dessa forma singular e maiúscula de referência, "a" *Música*, pois ela designa apenas um setor das atividades humanas, de maneira muito genérica. É preciso, sem dúvida, contar com uma definição geral, como a que a descreve como a "deliberada organização dos sons para fins expressivos", mas a utilização criteriosa de uma noção como esta em diferentes contextos de pesquisa requer algum conhecimento da teoria estética e da teoria musical (o que nem todos os pesquisadores com formação em Comunicação ou Ciências Sociais querem enfrentar).

Em segundo lugar, em nosso estudo, precisamos diferenciar (sem deixar de relacioná-los) os âmbitos da *criação* e da *fruição*, privilegiando um deles, sem esquecer, em cada caso, as várias formas de mediação envolvidas (tecnológicas, institucionais, econômicas, culturais...). Além disso, devemos deixar claro sobre que manifestação musical estamos falando, procurando situar nosso tema no espaço e no tempo e considerando-o segundo características que o definam como um fenômeno específico.

Nesse ponto, será inevitável recorrer a *tipologias*, tendo o devido cuidado para não querer inventá-las do nada ou, contrariamente, apenas adotar acriticamente as que já foram estabelecidas. Por outro lado, é preciso ter um extremo cuidado para não tomar os padrões de nossa cultura ou de nossa época como critérios universais, lapso cometido várias vezes, mesmo por estudiosos tecnicamente qualificados, quando esquecem, por exemplo, que a tonalidade é uma característica dominante apenas na música ocidental ou quando teorizam sobre "minimalismo" ou "serialismo", como se tais expressões fossem intemporais e autoexplicativas.

Finalmente, devemos procurar ter a maior clareza sobre o âmbito em que se situa nossa reflexão, pois não é a mesma coisa discutir as características de um *gênero* musical, explicitar as *formas* que ele pode adotar ou descrever os *formatos* sociotécnicos nos quais a criação musical atinge o ouvinte. Assim sendo, devemos definir, tanto quanto possível, a *identidade* de nosso objeto de pesquisa, sem desconsiderar seu caráter histórico, pois ele certamente não é uma entidade pura e perene, que mantém consigo mesma uma coerência meramente formal. Esta última é, aliás, uma cautela que deve ser estendida a qualquer discurso sobre a "identidade", mesmo no sentido subjetivo, quer se tratando de sujeitos individuais ou coletivos. As identidades não surgem prontas. Elas se constituem e instituem ao longo do tempo e no âmbito das relações, e a descrição desse processo deve ser um dos objetivos de qualquer investigação.

1.2. **ESCUITA: PERCEPÇÃO SONORA, RECEPÇÃO ACÚSTICA E FRUIÇÃO MUSICAL**

O principal mérito da noção de escuta, frente à ideia de audição, é situar explicitamente a experiência musical do ouvinte no campo coletivo das *práticas culturais*. Ouvir um som é o resultado de uma condição anatômica universalmente compartilhada por grande parte dos seres do mundo animal, mas escutar uma sinfonia ou assistir a um show de rock ultrapassam o âmbito do ato solitário e se situam no repertório de condutas aprendidas, reproduzidas e cultuadas a partir de referências coletivas.

Mesmo no âmbito individual, é preciso evitar o erro de confundir a *percepção* (em todas as suas formas) com uma mera *representação* mental. Perceber um som, por exemplo, significa dar-se conta de sua presença, antes mesmo de poder identificá-lo ou reconhecê-lo. Além disso, a capacidade de reconhecer uma fonte sonora não implica, necessariamente, a capacidade de antecipar as formas de expressão musical que se pode construir com ela, pois trata-se, neste caso, de produtos que utilizam aquela matéria prima, mas segundo uma estrutura elaborada com meios próprios.

Desse modo, deveríamos preferir a expressão *recepção*, para designar esse tipo de experiência auditiva, que tem como referência um produto formalmente elaborado, como uma oração, um poema, um hino, um discurso solene ou uma canção. A simples menção a cada um desses tipos de ocorrência mostra que se trata de conjuntos formados por características comuns. O encontro que cada um de nós tem com cada exemplar de uma dessas formas tem a ver com os outros encontros semelhantes e diferencia-se da relação com outros tipos de manifestação.

No caso da experiência musical contemporânea, todas essas observações se acentuam, pois seu caráter coletivo e sua inscrição histórica fazem desse acontecimento não apenas um ato, mas uma *prática* que se exerce segundo regras e expectativas muitas vezes inconscientes, mas nem por isso menos eficientes. Escutar algo, nesse sentido, implica convocar todo um repertório de experiências alheias, passadas ou presentes, na forma de uma *expectativa* que inclui não apenas a percepção e o reconhecimento, mas uma *avaliação*, que traduz de forma compacta uma disposição e sua possibilidade de satisfação ou frustração. A fruição musical, a obtenção do prazer estético através da música é, portanto, o efeito final de todo um processo de aproximação, envolvimento e identificação, o que leva a um outro tipo de indagações sobre o gosto e sua base comunal.

1.3. **COMUNICAÇÃO: COMPARTILHAMENTO, COMUNHÃO E COEXISTÊNCIA**

A noção de comunicação entrou em evidência, não por acaso, no século passado, com o sucesso das tecnologias de registro e difusão do som e da imagem, e as teorias da comunicação parecem ter herdado delas esta relação com a evidência, a generalidade e a neces-

cidade dessas novas práticas para o modo de vida urbano. Isso colocou no centro da cena intelectual um aspecto essencial da vida humana, até então, deixado em segundo plano, mas transformou o próprio conceito de comunicação num objeto de disputa e o tornou uma presa de formulações redutoras e esquemáticas.

A idéia de que o que ocorre na comunicação é uma troca de informações (ou mensagens) e de que isto se dá segundo um *código* que é ou pode ser formalizado, foi provavelmente uma das maiores simplificações intelectuais do século anterior. Se, na comunicação, há algum tipo de "troca", ela supõe não apenas o conhecimento de um código (compreendido como regra de combinação de elementos formais), mas a participação em determinadas formas de *conduta* (uma história), o *compartilhamento de sentidos* através das mais diversas práticas simbólicas (uma cultura) e uma complexa *comunhão de afetos* vitais (uma comunidade).

A consequência mais desastrosa do referido esquema foi a entronização do modelo E-R (Emissor-Receptor), herdado acriticamente do behaviorismo primitivo (o esquema Estímulo-Resposta). Como qualquer modelo redutor, este também vem se prestando a todo tipo de utilização, como ferramenta metodológica capaz de desvendar até mesmo sistemas simbólicos complexos, como a política, a arte e o amor. Mas é exatamente neste ponto que a teoria é superada pela prática, pois os cidadãos planetários aprenderam que nenhum discurso é inequívoco, já que não é imune aos efeitos transformadores do diálogo, e os espectadores de todo tipo descobriram que, por trás de toda convicção compartilhada no mundo prático, há uma comoção experimentada em silêncio coletivo. O verdadeiro meio de comunicação com o mundo e com os outros é o corpo, que é pessoal (por sua história - genética e psicológica) e, ao mesmo tempo, impessoal e anônimo (por sua condição biológica e antropológica). A comunicação refere-se, portanto, à existência como um todo, ou seja, a nossa *co-existência*: não apenas intersubjetividade, mas uma efetiva *intercorporeidade*, condição da própria experiência estética.

2. DOIS ENQUADRAMENTOS TEÓRICOS DO FENÔMENO MUSICAL:

2.1. A AFINAÇÃO DO MUNDO

À guisa de exemplo, tomemos o pequeno texto, a seguir:

A experiência de imersão, em vez de concentração, forma uma das mais fortes ligações entre o homem moderno [isto é, contemporâneo] e o medieval. Mas podemos remontar ainda mais longe para determinar uma origem comum. Onde está, então, o espaço escuro e fluido, a partir do qual experiências de audição vêm à tona? Ele é o oceano/útero dos nossos primeiros ancestrais: o eco exagerado e os efeitos de retorno das modernas músicas eletrônica e popular recriam para nós as abóbadas ressonantes, as escuras profundezas do oceano (SCHAFER, 2001, p. 171).

O trecho acima pode parecer, hoje, uma reiteração do que já se disse sobre o tribalismo e a cultura que gira em torno da música eletrônica, mas muitos de nossos jovens pesquisadores das áreas de música e comunicação ainda gostariam de tê-lo escrito na semana passada. No entanto, ele consta de um livro que o compositor e educador musical canadense Murray Schafer publicou em 1977. Apesar disso, há ainda uma boa razão para citá-lo hoje: sugerir aos mais jovens que as tentativas de relacionar as modificações tecnológicas e os hábitos perceptivos já têm mais de um século e não apareceram, inicialmente, no campo dos estudos sobre a comunicação. E, se ampliarmos um pouco a questão, focalizando as relações entre a experiência e o meio ambiente, então precisaremos recuar ainda mais, no tempo, e aumentar significativamente a área de abrangência dos estudos considerados.

Num capítulo intitulado "Música, paisagem sonora e mudanças na percepção", o autor parte da ideia de que a música "forma o melhor registro permanente de sons do passado" e que, por essa razão, ela "será útil como um guia para o estudo das modificações nos hábitos e nas percepções auditivas" (SCHAFER, 2001, p. 151). Traçando um percurso que vai da bucólica paisagem sonora do campo até a vida agitada e ruidosa das grandes cidades, ele procura acompanhar as modificações no modo de ouvir música e, conseqüentemente, no modo de compo-la. Assinala, por exemplo, que é na mesma época em que se afasta definitivamente dos ares campestres que a música introduz em seu campo a imitação da natureza, para ser exibida em um espaço não-natural, como a sala de concerto.

No texto, o autor cita secundariamente o canadense Marshall McLuhan, mas recorre mais diretamente ao sociólogo americano Lewis Mumford, falando sobre os "paralelos entre a orquestra e a fábrica", não para deduzir a orquestra da fábrica, mas para sugerir que aquela poderia ser um bom modelo para esta última, pois, na orquestra, "a eficiência coletiva, a harmonia coletiva, a divisão funcional do trabalho, a interação cooperativa legal entre os líderes e os liderados produziam um uníssono coletivo maior do que aquele que se conseguia (...) dentro de qualquer fábrica" (*Technics and civilization*. New York, 1934, p.202. Apud SCHAFER, 2001, p.158). McLuhan critica Mumford por não ter percebido que, antes do relógio permitir a divisão do tempo de trabalho, o alfabeto fonético já operava como uma tecnologia de racionalização da experiência, pois "tornou possível a fragmentação visual e uniforme do tempo" (MCLUHAN, s/d, p. 170), mas Schafer não parece ter acompanhado esta discussão.

Apesar disso, não lhe escapam certas sutilezas, como a relação entre os modos de sociabilidade urbana e as modificações dos materiais e das tecnologias de construção dos instrumentos musicais. Nesse aspecto, é ilustrativo, além de pitoresco, saber que os protestos contra os pianos da vizinhança, nas residências particulares, não surgiram no início da história deste instrumento. Segundo Eduard Hanslick, musicólogo e estudioso da história

da música, citado por Schafer, na época de Mozart e Haydn, o piano era uma caixa leve e delgada, audível apenas na sala da frente de uma casa. Os protestos começaram com a introdução de pianos de sons mais fortes e tessitura ampliada, a ponto de tornar-se “uma gritaria dolorosa” (*Apud* SCHAFFER, 2001, p. 159).

Na perspectiva de Schafer, portanto, o aparecimento da música de certas vertentes da vanguarda, como o experimentalismo eletrônico e ruidista de Russolo, Cage ou Schaeffer, é visto de maneira singular, como “um ponto focal na história da percepção auditiva, uma inversão de figura e fundo, uma substituição da beleza pelo lixo”, como Marcel Duchamp teria feito, nas artes plásticas, com seu experimento de expor um mictório num salão de artes, com o título de “fontain”... Para Schafer, “esse evanescimento dos limites entre a música e os sons ambientais (...) pode revelar-se como o mais contundente aspecto já produzido em toda a música do século XX” e sua conclusão, de certo modo surpreendente, é que o problema de poluição sonora no mundo de hoje se deve, ainda que parcialmente, “ao fato de os educadores musicais não terem conseguido dar ao público uma educação total no que se refere à consciência da paisagem sonora (...)” (SCHAFFER, 2001, p.162).

Suas observações sobre a evolução das relações entre frequência e intensidade sonora, na prática musical, explicam a utilização dos sons de baixas frequências como forma de “tocar o ouvinte”, uma vez que abaixo de 20 Hz (20 ciclos por segundo) o sentido da audição funde-se com o do tato. Mas ele não deixa de lembrar que esse mesmo tipo de efeito era procurado (e alcançado) nos órgãos das igrejas ou no canto gregoriano. Na música popular urbana, feita pelos jovens e voltada para eles, a escolha dos instrumentos revela uma preferência pelas frequências graves, que, além dos efeitos “táteis” referidos, apresentam ainda a consequência de que, nesse espectro, a localização da fonte sonora torna-se mais difícil e o ouvinte se sente plenamente envolvido pelo som: “em vez de estar diante da fonte sonora, o ouvinte parece estar imerso nela” (SCHAFFER, p. 168). Finalmente, Schafer faz um comentário de sabor bastante atual sobre o uso habitual dos fones de ouvido, observando que esse tipo de audição “leva o ouvinte a uma integração com ele mesmo”, pois, desse modo, os sons não apenas circulam em volta dele, mas “parecem emanar de pontos situados dentro do próprio crânio, como se os arquétipos do inconsciente estivessem conversando (...), ele já não está rodeado por uma esfera de elementos que se movem. Ele é a esfera. Ele é o universo” (SCHAFFER, 2001, p.172).

Schafer tornou-se internacionalmente conhecido por liderar o *The World Soundscape Project*, um estudo multidisciplinar sobre os ambientes sonoros, em que se procurava levar em conta suas características, suas transformações e seu significado para as comunidades afetadas por eles. A partir dessas observações, ele propôs a noção de *esquizofonia*, para referir-se à dissociação entre o som e sua fonte, que caracterizaria a forma atual da escuta,

uma vez que a maioria dos sons presentes nas diferentes “paisagens sonoras” atuais vem de fontes remotas (no espaço ou no tempo).

Como assinala sua tradutora brasileira, Marisa Fonterrada, na apresentação do livro *O ouvido pensante*, a grande preocupação de Schafer, nessa pesquisa, era “conferir um enfoque positivo à questão da poluição sonora e do ruído ambiental indiscriminado”, questões que, segundo o autor, geralmente eram tratadas por meio de leis repressivas e que ele propunha abordar de forma proativa, através da elaboração de “um projeto acústico mundial que, através da conscientização a respeito dos sons existentes, pudesse prever o tipo de sonorização desejada para determinado ambiente” (In SCHAFFER, 1991, p. 10).

Contudo, apesar de reconhecer a “utilidade” dos meios de registro sonoro, para a criação, o ensino e até mesmo para melhorar a sua própria audição, ele não deixa de mencionar a tradição que vê no “aprisionamento” do som algo de demoníaco... Seu gesto de aceitação das condições atuais não esconde uma certa nostalgia em relação ao tempo em que havia “uma correspondência entre a atividade fisiológica de produzir som e as qualidades psicológicas que atribuímos a ele” (SCHAFFER, 1991, p.176).

Portanto, independentemente do tom de suas formulações (às vezes lúdico, às vezes místico), o fato é que seu otimismo profético baseia-se numa abordagem ingenuamente empirista, reduzindo ainda os processos simbólicos à condição de meras respostas aos estímulos ambientais, numa via de mão única, ao contrário do citado McLuhan, que concebia os próprios meios como extensões humanas e o ambiente como um “processo ativo”.

Isso não invalida as observações de Schafer, mas o fato que interessa destacar, aqui, é que, em todo o seu argumento, a música, que parecia estar no centro de suas preocupações, acaba sendo reduzida a um meio de interação baseado nas possibilidades sonoras disponíveis no entorno de cada grupo, ao tempo em que as questões estéticas vão dando lugar a discussões sobre técnicas pedagógicas e as propostas poéticas dissolvem-se diante da possibilidade do envolvimento lúdico das pessoas na aventura da “composição do mundo”.

2.2. A AFINAÇÃO DO MITO

No oposto do espectro metodológico, numa abordagem muito ciosa de seu rigor, como a antropologia estrutural, vamos encontrar digressões que, no entanto, procuram, de forma igualmente especulativa, conferir à música (ocidental) um estatuto simbólico próximo do mito. Ambos consideram a música em sentido narrativo, embora de maneiras diferentes, mas o mais interessante é que, se, no caso de Schafer, o fenômeno da *tonalidade* é tratado como uma espécie de contingência da qual facilmente podemos escapar, mediante um bom exercício de “limpeza dos ouvidos”, no caso de Lévi-Strauss, ela nem parece ser percebida,

em sua condição de filtro entre o mundo físico da sonoridade e o universo cultural da musicalidade. E nenhum dos dois autores parece se dar conta da íntima relação entre o seu *parti pris* narrativo e a vigência do sistema tonal.

Também no “caso” de Lévi-Strauss, encontramos *insights* instigantes ao lado de afirmações arbitrárias, derivadas, agora, não de uma imprecisão metodológica, presente na delimitação do objeto (o mito), mas, pelo excesso de rigidez na definição dos meios conceituais indicados para uma abordagem a ele adequada. O principal *insight*, mais insinuado do que declarado, é a ideia de que, no Ocidente, com todo o processo de laicização da cultura, derivada do Renascimento, da Ilustração e da Revolução Industrial, a música teria ocupado o lugar e a função do mito na sociedade moderna (BASTOS, 2008). A arbitrariedade metodológica mais gritante, e surpreendentemente etnocêntrica, consiste em tomar a música de concerto europeia do período considerado (o grande ciclo formado pela música dos períodos barroco, clássico e romântico) como modelo estrutural de análise dos próprios mitos ameríndios. Essa arbitrariedade é ainda mais acentuada pelo fato de que o autor desconsidera a própria música dos índios como relevante para a compreensão do seu mito, uma vez que a situa estritamente no âmbito ritualístico (RODGERS, 2008).

Num texto em que se refere particularmente a esta analogia entre música e mito, como um recurso heurístico, Lévi-Strauss assim apresenta o seu plano de trabalho:

O objetivo deste livro é mostrar de que modo categorias empíricas, como as de cru e de cozido, de fresco e de podre, de molhado e de queimado etc., definíveis com precisão pela mera observação etnográfica, e sempre a partir do ponto de vista de uma cultura particular, podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encadeá-las em proposições (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 19).

De um ponto de vista mais amplo, esta definição remete os leitores ao modo como uma questão filosófica clássica (a suposta oposição entre os domínios do sensível e do inteligível) foi respondida pela fenomenologia, em meados do século XX, especialmente por seu amigo, compatriota e contemporâneo Maurice Merleau-Ponty (então, já falecido e homenageado por Lévi-Strauss na dedicatória de um livro anterior – *O pensamento selvagem*). Trata-se de um verdadeiro voto contra o dualismo reinante, especialmente no pensamento francês, não por acaso marcado pelo racionalismo. Mas não deixa de ser inquietante ver esta profissão de fé anti-cartesiana formulada de maneira tão imprópria, ao referir-se aos meios conceituais como “ferramentas” ou supor que aquelas categorias empíricas se organizem como “proposições”, aproximando suas observações daquelas estudadas pela lógica. Não bastando este enquadramento inicial, o autor segue adiante e promete buscar as “leis” por trás das relações entre essas qualidades sensíveis, num *experimento* em que se utilizará “alguns poucos mitos tomados de sociedades indígenas que irão servir-nos de

laboratório” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 19), apesar do cauteloso reconhecimento de que o terreno em questão é movediço, já que “a divergência das sequências e dos temas é um atributo fundamental do pensamento mítico” (p. 25).

Procurando superar a oposição entre o sensível e o inteligível, Lévi-Strauss situa sua reflexão no nível dos *signos*, pois “estes se exprimem um através do outro” e, mesmo quando em número reduzido, “prestam-se a combinações rigorosamente arrojadas, que podem traduzir, até em suas mínimas nuances, toda diversidade da experiência sensível” (p.33). Em busca, portanto, de uma via intermediária entre o pensamento lógico e a experiência estética, Lévi-Strauss foi buscar inspiração no exemplo da música, que, segundo ele, sempre trilhou este caminho. Além disso no campo da música, “tinham sido colocados problemas de construção análogos aos que a análise dos mitos levantara, e para os quais a música já tinha inventado soluções” (p. 34). Tal associação influenciou até mesmo o modo de organização de seu pensamento, fazendo-o lançar mão de verdadeiros artifícios de composição (musical) para apresentar suas observações (etnográficas), conduzindo-o à surpreendente conclusão de que “esse livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito”. Mas qual seria a razão dessa profunda afinidade entre a música e o mito? Certamente, não é o caráter dionisíaco, que Nietzsche via como matriz comum aos dois...

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, o fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa (...). De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35).

Encarando a tonalidade como um sistema de intervalos que “fornece à música um primeiro nível de articulação”, Lévi-Strauss parece compreender bem o papel da relação entre os graus da escala, na caracterização da função estruturante que cada um deles pode assumir (fundamental, sensível, dominante), mas parece não se dar conta nem estar informado sobre o papel atrativo da tônica, que confere uma dinâmica centrípeta a todo o desenvolvimento da composição musical, independentemente de se tratar de música vocal ou instrumental. Todavia, mais profundamente que a ideia de temporalidade (que se refere

ao som enquanto tal, antes de se referir à própria elaboração musical), é esse aspecto que explica a vocação narrativa de toda a música ocidental, geralmente redutível ao esquema tema-desenvolvimento-conclusão, já muitas vezes associado à estrutura inferencial do silogismo aristotélico (premissa maior-premissa menor-conclusão) ou ao esquema tese-antítese-síntese, com que Hegel elabora sua grande narrativa sobre a fenomenologia do espírito. Ora, a “imobilização” do tempo e a sensação de imortalidade decorrem, também, provavelmente, daquela mesma dinâmica, uma vez que estão ligados ao caráter antecipador da escuta ocidental, derivado certamente da força atrativa dos centros tonais.

Muitos autores já questionaram o formalismo e o racionalismo da abordagem estrutural e Lévi-Strauss sempre defendeu seu método. Contudo, aceitou o rótulo de “kantismo sem sujeito transcendental”, com que Paul Ricoeur classifica seu projeto e não se cansou de usar falsos matemáticos, para explicitar as regularidades que tanto buscou. Na verdade, como ele próprio confessa (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 51), tratava-se de mera representação estenográfica de certos enunciados, com símbolos semelhantes aos do cálculo sentencial. Mas o próprio Ricoeur aprofunda a crítica que lhe é dirigida, perguntando se a decisão preliminar de só analisar mitos totêmicos (mais relacionais do que conteudísticos, ou seja, dotados de maior investimento sintático do que semântico) não teria nada a ver com o caráter fortemente estrutural de suas conclusões. Apontando a ineficácia do método quando aplicado aos mitos das tradições semita, helenística e indogermânica, ele caracteriza o objeto das investigações sobre o pensamento selvagem como “a racionalidade inserida num código de regras de transformação” (Apud BLEICHER, 1992, p. 310). Do mesmo modo, é provável que Lévi-Strauss, cedendo à sedução da música ordenada pela gramática da tonalidade, tenha concebido “a música” como uma linguagem mais perfeita que qualquer língua ordinária, justamente por ser mais combinatória do que representativa. Neste sentido, estaria se aproximando de Max Weber, para quem essa mesma música ocidental, centrada nas complexas estruturas harmônicas desenvolvidas no mesmo período privilegiado por Lévi-Strauss, seria uma das vias e, ao mesmo tempo, uma nítida ilustração da tendência à racionalização que caracterizaria a Modernidade europeia (WEBER, 2004).

De todo modo, ao procurar explicar o poder extraordinário que a música possuiria para “agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as ideias e as emoções” (p. 49), Lévi-Strauss parece compreender bem a dinâmica que sustenta aquela adesão, mediante o jogo que se estabelece entre as expectativas criadas pelas promessas iniciais da obra e o desenvolvimento que adia, de forma controlada, sua satisfação. Para ele, “a emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinhar, mas que realmente é incapaz de desvendar devido

à sua sujeição a uma dupla periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada à sua natureza individual, e a da escala, ligada à sua educação” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 36).

A esta altura, observamos que Lévi-Strauss parece deixar de lado sua proposta inicial de “acionar categorias empíricas (...) como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encadeá-las em proposições”, para tentar dar conta da inesgotabilidade dos esquemas míticos e musicais, reconhecendo-os como aproximações conscientes de verdades inelutavelmente inconscientes. Por um lado, somos levados a admitir que “quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural” (p. 37), mas não parece se dar conta do caráter *histórico* da recepção de todo trabalho autoral, o que o afasta decididamente da esfera do mito. Da mesma forma, o autor nos leva a acreditar que, se podemos conceber a música como uma linguagem, devemos admitir, “entre todas as linguagens, ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível” (p. 37), esquecendo-se da base rítmica do fenômeno musical e sua procedência corporal, o que permite sua tradução através da dança ou sua incorporação expressiva na representação cênica (teatral ou cinematográfica).

Ainda assim, Lévi-Strauss dá as costas a esta forma musical que parece ser a simultânea atualização do mito e das estruturas musicais modernas, a *canção*, apenas porque ela estaria na “tradição do *Lied*, isto é, de um gênero em que a música, esquecendo de que fala uma língua irreduzível e soberana, se faz serva das palavras” (p. 45), desprezando a ideia de Rousseau, em seu célebre ensaio sobre a origem das línguas, segundo a qual o canto seria anterior à própria linguagem e lhe teria servido de modelo, e ignorando a observação de Nietzsche sobre a capacidade especial que a música teria de gerar imagens, sem se reduzir a elas, uma vez que, na música lírica, as vozes são tratadas como instrumentos humanos e o texto não é utilizado segundo sua significação conceitual, mas como material sonoro para o canto, pois o ouvinte a considera simplesmente como música. Mas, seguindo o pensamento de Lévi-Strauss, não seria a canção a forma contemporânea do mito?

3. ILUSTRAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A PREGNÂNCIA DA CANÇÃO

O tema da canção apresenta certamente vários aspectos e suscita abordagens muito diversas, desde aquelas que a relacionam à formação de uma identidade nacional até as que destacam o papel das inovações tecnológicas na experiência musical de ouvintes, intérpretes e compositores (CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2004, VALENTE, 1999, 2007). Entre os pesquisadores que se afastam desses polos e procuram questionar seus limites e possibilidades expressivas, há uma tendência a explicar a importância e o alcance da canção por sua subordinação à fala (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2001, 2008; TATIT,

2004). Na maioria dos casos, a força da canção é associada a sua condição de veículo de mensagens, quer elas sejam abordadas por um viés sociológico (TINHORÃO, 1978) ou semiótico (TATIT, 1997). E é muito frequente encontrarmos longas análises de canções que se reduzem ao simples comentário de sua *letra*, a qual acaba pautando a suposta análise... da canção.

Mas, ao assinalar isto, não quero dizer que a canção seja simplesmente uma "forma" musical, num sentido estritamente musicológico, pois este modo singular de expressão envolve vários aspectos, além da melodia, que, certamente, desenvolve e acentua a musicalidade da língua em que se canta. A escuta da voz que canta ultrapassa a mera compreensão das palavras de uma letra e é capaz de ouvir a voz que soa, sob a voz que diz; como, na própria fala, precisamos estar atentos ao dizer, e ao modo de dizer, sem reduzi-los ao conteúdo do que é dito. Além disso, a palavra cantada frequentemente ultrapassa os limites geográficos e o enquadramento cultural em que foi gerada, uma vez que logo se dissemantiza em ouvidos estrangeiros, especialmente nesses tempos de globalização, questionando ainda mais a relação que geralmente se estabelece entre som e significado, com a redução do som à mera condição de veículo de algo que supostamente o ultrapassa. Não devemos esquecer de que, entre os ouvintes, é mais comum associar uma canção a sua melodia (que se "aprende" rápido e pode facilmente ser assoviada, por exemplo) do que a sua letra (que é mais difícil de memorizar e precisa ser "decorada" até mesmo pelo intérprete profissional).

No século XX, o "século da canção", as estruturas musicais abandonadas pelas pesquisas de vanguarda migraram da produção erudita para as formas musicais típicas da cultura popular urbana, que passou, assim, a ser o último reduto da *tonalidade*. Tecnicamente, a tonalidade estabelece um campo harmônico centrípeto, que reduz as tensões modais e promove uma escuta uniforme e estável, ainda mais reforçada pela normalização resultante da adoção do "temperamento" (a divisão proporcional da escala) na construção dos instrumentos musicais. Para além dos aspectos estritamente técnicos, podemos dizer que a tonalidade constitui o quadro da sensibilidade musical característica da Modernidade ocidental, configurada como uma forma de audibilidade baseada na antecipação.

Neste contexto, o desenvolvimento de qualquer fraseado musical obedece a uma dinâmica atrativa, que faz tudo girar em torno do centro tonal e dá ao ouvinte a sensação de reconhecer aquele desenho sonoro como uma narrativa musical e antecipar a conclusão, como repouso e retorno ao ponto de partida. Além disso, por estar centrada na melodia, a canção economiza o desenvolvimento e a variação que, nas formas musicais mais complexas, adiam o repouso que será proporcionado pelo retorno ao centro tonal. Dessa forma,

tornando o percurso narrativo ainda mais simples e concentrado, a canção atinge a enorme pregnância que a caracteriza.

Por outro lado, simplificação da instrumentação, que é típica das formações mais recentes da música *pop* e se deu especialmente através da universalização do formato “banda”, permite a condensação de toda a polifonia num “acompanhamento” harmônico maciço, constituído por acordes que se encadeiam formando um fundo contínuo, sobre o qual se desenha a melodia. Essa relação solo/acompanhamento, na qual a melodia é a figura desenhada sobre um fundo harmônico, acentua ainda mais a unidade desta *Gestalt* temporal que é a canção e reforça o seu poder expressivo.

Enquanto microestrutura tonal exemplar, a canção potencializa a circularidade e a dinâmica de antecipações estabelecida pelo encadeamento harmônico em que se sustenta a melodia e, por conseguinte, a própria letra. Em suma, a canção exerce tão forte poder de atração porque é o formato de narrativa musical mais sintético e mais pregnante plasmado no Ocidente, o que fez dela o modo mais universal pelo qual o indivíduo das culturas urbanas vive a sua experiência contraditória e as comunidades dessas áreas, atravessadas por profundas diferenças, proclamam sua complexa singularidade. Quanto ao papel da palavra, a experiência do consumo cultural globalizado leva-nos a admitir que a adesão provocada pela canção depende menos do conteúdo veiculado por sua letra do que da identificação do ouvinte com a gestualidade vocal que se realiza através dela.

Antes de ser um simples formato musical e muito antes de ser um discurso, a canção é, pois, um *acontecimento* musical exemplar, capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos da vida real ou simplesmente mimetizá-los. E, ao se atualizar, em cada escuta, ela promove no ouvinte uma experiência em segundo grau, uma *experiência da experiência*, que não aparece só como um fato, mas como uma matriz de fatos, uma estrutura temporal capaz de assimilar todo acontecimento possível, deslocando o próprio sujeito ocidental do centro da experiência e remetendo-o, assim, à condição fundamental do existir: assimilar uma herança e apropriar-se dela para explorar as aberturas cuja possibilidade a vida nos oferece. Desse modo, mais do que uma fantasia ideal sobre o sujeito, ela se mostra como uma forma possível de autocompreensão, segundo o espelho mediático de nossa época.

UMA ÚLTIMA QUESTÃO, À GUIA DE CONCLUSÃO

Apesar das inúmeras inovações tecnológicas surgidas no último século, capazes de gerar significativas mudanças nos padrões de comportamento, nos hábitos perceptivos e nas práticas de consumo, o sistema tonal parece permanecer como quadro geral dos diversos

enquadramentos da experiência musical característicos da Modernidade ocidental, nos últimos 300 anos. Como compreender isto?

Superficialmente, poderíamos encarar tal fato como uma objeção à ideia de uma transformação constante nos processos e meios de interação. Não seria menos superficial explicar este contraste afirmando que tal discussão já esteja ultrapassada e que o próprio Ocidente já abandonou a tonalidade. Mas, se a tonalidade foi mais ou menos banida da sala de concerto e representa um vestígio do passado, para um público esnobe, ela nunca teve um reinado tão amplo e vigoroso, como na atual paisagem sonora mediática, dominada pela *canção*. Por outro lado, mesmo no território da música erudita, a maior parte do esforço despendido para livrar a música da ordem tonal (como o serialismo integral de Boulez e outros) ainda permanece submetida ao imperativo sequencial que a atravessa.

A resposta inicial que gostaria de formular, ancorada em reflexões estéticas desenvolvidas na tradição da fenomenologia hermenêutica, é que, quando falamos de formatação ou enquadramento, estamos lidando não só com uma grande diversidade cultural de seus *modos* de ocorrência, mas com seus vários *níveis* de atuação, conectados, mas diferenciados, uma vez que nossas experiências estão sujeitas a simultâneas injunções de caráter distinto: *natural*, *simbólico* e *imaginário*. Num deles, situaríamos os aspectos diretamente *sensíveis*, o universo das *formas* e de toda a atividade *plástica*, ou seja, capaz de plasmar uma matéria prima qualquer (física ou virtual, como o som, a cor, o tempo, o espaço e o movimento). Num segundo, os aspectos *culturais*, o universo dos discursos, dos códigos e dos contratos pelos quais o passado humano se atualiza, no âmbito do *sentido*. Finalmente, o plano *tímico*, em que disposições afetivas se traduzem nos *valores* sob os quais encaramos as obras e as condutas com que nos deparamos e o modo como isto acontece. Na experiência “concreta”, isto é, na prática das ações e interações, a ordem dos fatores parece ser exatamente a inversa. Parte-se do valor ao sentido e deste à forma.

De um modo geral, as teorias da comunicação se saem razoavelmente com as questões semânticas e já despertaram para a dimensão perceptiva, mas o campo de ação do *páthos* ainda lhe é estranho. Talvez porque seja difícil formular ideias “claras e distintas” sobre fenômenos relacionados ao afeto, aos sentimentos e as emoções, mas não custa continuar tentando. A semiótica reconheceu o problema, mas não soube o que fazer com ele e a estética da comunicação, que deveria certamente dar uma contribuição ao tema, vive sufocada pelo imperativo pseudoepistemológico de dedicar-se à “análise de produtos”, mesmo sem compreender os regimes em que eles *produzem* os seus efeitos, “afetando” o público, tocando-o em seu afeto (PARRET, 1997).

Talvez caiba às pesquisas sobre o fenômeno musical arriscar-se nesse território desafiador, mas devem fazer isso tendo em vista o fato de que o ouvinte não se aproxima da obra ar-

tística de forma analítica. Além disso, o modo e o grau com que ela o afeta não dependem da compreensão de sua estrutura. Jorge Luis Borges percebeu isto num caso ainda mais difícil, a poesia, uma forma de expressão verbal, ao considerar que o leitor não precisa decidir entre os sentidos literal ou metafórico de um poema para desfrutar de sua beleza. "Tenho plena convicção de que sentimos a beleza de um poema antes mesmo de começarmos a pensar num sentido", diz ele (BORGES, 2000, p. 89). "Há um prazer nas palavras e, claro, na cadência das palavras, na música das palavras" (p. 90). Admite até que haja versos que são belos e sem sentido. "Porém ainda assim têm um sentido – não para a razão, mas para a imaginação".

Retornando ao nosso "caso" (o sistema tonal como formatação imaginária sobredeterminante das formatações sociotécnicas da experiência musical), talvez possamos concluir, dizendo que a *tonalidade* (no sentido musical) é o sistema que melhor assimila, configura e predispõe, para uso narrativo, o esquema que anuncia e aclama uma determinada *tonalidade* (afetiva), associada ao triunfo, à dominação e à conquista. O movimento que vai da fragilidade à autosuperação, atravessado por um *páthos* heroico, que requer sofrimento e luta, mas também a lucidez que antecipa o clímax do processo e impõe a conclusão, numa espetacular encenação do "mito" da subjetividade ocidental: o mito da radical autonomia da criação humana, ou, como diria o poeta e ensaísta Octávio Paz, "o mito do fim do mito" (PAZ, 1989).

REFERÊNCIAS E SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1967.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Claude Lévi-Strauss e a música: notas esparças. In ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.), 2008, p. 237-248.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre "Feitio de Oração" de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). *Antropologia em primeira mão*. Vol. 1. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 1995.
- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BLEICHER, Josef. *Hermenêutica contemporânea*. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Ed. 70, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Barros. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a república*. 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CHION, Michel. *El Sonido*. Traducción de Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 1999.
- DUROSOIR, Georgie (direction). *Parler, dire, chanter: trois actes pour un meme projet*. (Musiques/Ecritures - Série Etudes). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FRITH, Simon. *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*. Cambridge: Polity Press and Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- HELLER, Alberto. Motricidade e expressão musical: arte e técnica em Merleau-Ponty. In VALVERDE (2008), p. 186-200.

- HELLER, Alberto. *Fenomenologia da expressão musical*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LÓPEZ, Julio. *La música de la Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.
- MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, s/d.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 3. Tradução de Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 275-297.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Gimsburg. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octávio. A voz do tempo. *Folha de S. Paulo*, 19/11/89.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação*. Tradução de Roberta Pires de Oliveira. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 volumes. Vários tradutores. Campinas: Papyrus, 1997.
- RODGERS, Ana Paula Lima. A música e a metafísica lévi-straussiana. In ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.), 2008, p. 215-235.
- SABBE, Herman. *La musique et l'Occident*. Liege: Pierre Mardaga, 1998.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- SCHAFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. UNB, 1993.
- SCHURMANN, Ernst. *A música como linguagem*. 2ª ed. São Paulo: CNPq-Brasiliense, 1990.
- SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. Via Lettera, 2008.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- STEVENS, D. W. (org.) *A history of song*. New York: Norton, 1970.
- STORR, Anthony. *Music and the mind*. London: Harper Collins Publishers, 1997.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Org). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- VALVERDE, Monclar (Org). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.
- VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.), 2008, p. 268-277.
- VALVERDE, Monclar. *Estética da comunicação*. Salvador: Quarteto, 2007.
- VALVERDE, Monclar (Org). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Artigo recebido: 15 de março de 2012

Artigo aceito: 08 de abril de 2012